பரல்கள்

பதிப்பாசிரியர்கள்

இரா. மோகன்

அ. சீநிவாசன்

சு. மணிவேல்

தமிழ் ஆய்வாளர் மன்றம்

மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்

மதுரை 625021

பரல்கள் 2

பரல்கள் 2

பதிப்பாசிரியர்கள்

இரா. மோகன்
அ. சீநிவாசன்
மு. மணிவேல்

தமிழ் ஆய்வாளர் மன்றம்
மதுரைப் பல்கலைக்கழகம்
மதுரை 625021

முதற் பதிப்பு : ஜுலை 1976

விற்பனை உரிமை :

கூடல் பப்ளிஷர்ஸ்
217-A தெற்கு மாசி வீதி
மதுரை 625001

விலை ரூ. 6

அச்சிட்டோர் :
முருகன் அச்சகம் மதுரை

பதிப்புரை

நெஞ்சை அள்ளும் சிலப்பதிகாரத்தில் ஒரு காட்சி. கணவனை இழந்த கண்ணகி சிலம்பொன்று கையேந்தி திறங்கேட்கப் பாண்டியன் அவைக்கு வருகிருள். 'நீர் வார் கண்ணை எம்முன் வந்தோய் யாரையோ நீ மடக்-கொடியோய்' என வினவுகிருன் பாண்டியன். 'தேரா மன்ன செப்புவது உடையேன்' என்று தொடங்கித் தன் வரலாற்றையே கூறுகிருள் கண்ணகி. 'கோவலன் கள்வனே அல்லனே?' என்ற சிக்கலுக்குத் தீர்வு காண்-பது எவ்வாறு? 'தன்காற் சிலம்பு பகர்தல் வேண்டிப் புகுந்த கோவலன் நின்பாற் கொலைக்களப்பட்டான்' என்பது கண்ணகியின் முறையீடு. 'கள்வனைக் கோறல் கடுங்கோல்அன்று, வெண்வேற் கொற்றங்காண்'என்பது பாண்டியன் அவளுக்குச் சொல்லும் மறுமொழி. இந் நிலையில் உண்மையை அறிவது எப்படி? இப்போதும் கண்ணகியே அடி எடுத்துக் கொடுக்கிருள்; 'என்காற் பொற்சிலம்பு மணியுடை அரியே' (என் சிலம்பு தன்னுள் மாணிக்கப் பரல் இடப்பெற்றது) என்கிருள். உண்மை உணர்தற்குத் தகுதியான சான்று கூறிய கண்ணகியைத் 'தேமொழி யுரைத்தது செவ்வை நன்மொழி' எனப் பாராட்டிய பாண்டிய மன்னன், 'யாமுடைச் சிலம்பு முத்துடை அரியே' (எம் சிலம்பு முத்துக்களைப் பரலாக இடப்பட்டது) என்கிருன்; தன் ஏவலரை நோக்கிச் சிலம்பினைக் கொணரப் பணிக்கிருன். கண்ணகி அச்-சிலம்பினைக் கையில் எடுத்து அரசன் முன்னிலையிலேயே உடைக்கிருள். சிலம்பினுள் பெய்யப்பட்டிருந்த மணி சிதறுண்டு மன்னவன் வாய் முதல் தெறிக்கின்றது. அவன் மயங்கி வீழ்கிருன். இது சிலப்பதிகாரம் சித்திரிக்கும் ஒரு காட்சி.

ஆராய்ச்சியில் தனிப்பட்ட விருப்பு வெறுப்புகளுக்கு இடம் இல்லை; உண்மை காணும் நோக்கமும், முயற்சியுமே ஆராய்ச்சியின் அடிப்படைகள் ஆகும். இக்கருத்துக்களை நெஞ்சிருத்தித் 'தமிழ் ஆய்வாளர் மன்ற'த்தின் வெளியீட்டிற்கு என்ன பெயர் வைப்பது என்று சிந்தித்தோம். நம் பழந்தமிழ்க் காப்பியத்தில் உண்மையை உணர்த்தற்கு உரிய நேரத்தில் பயன்பட்ட 'பரல்க'ளையே எங்கள் நூலுக்கும் பெயராகத் தேர்ந்தெடுத்தோம். இதுவே 'பரல்கள்' தோன்றிய வரலாறு.

தமிழ் ஆய்வாளர் மன்றத்தின் முதல் வெளியீடான 'பரல்க'ளின் வெளியீட்டு விழாவில் கலந்துகொண்டு வாழ்த்தியதுடன் அமையாது, அடுத்த 'பரல்க'ளின் வெளியீட்டு முயற்சிக்கு அச்சு முன்பணமாக 1000 ரூபாயை அளித்து உதவிய மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் துணைவேந்தர் திரு. சை. வே. சிட்டிபாபு அவர்களுக்கும் பதிவாளர் திரு.ப.முருகன் அவர்களுக்கும் எங்கள் நன்றியும் கடப்பாடும் என்றும் உரியனவாகும்.

எங்கள் முயற்சிக்கு ஊக்கம் அளித்துத் தமக்கே சிறப்பியல்பான முறையில் நூலாக்கத்திற்கு வாழ்த்தியும், வழிகாட்டியும் அருளிய பேராசிரியர் டாக்டர் முத்துச்சண்முகனுர்க்கு மிகப் பெரிதும் கடப்பாடுடையேம்.

இருபதாம் நூற்றுண்டுத் தமிழ் இலக்கிய ஆசிரியர்களின் இரண்டாம் கருத்தரங்கத் தொடரான 'மு. வ நினைவுக் கருத்தரங்'கின் நான்காம் நாளில் தலைமை தாங்கி நூலின் முதற்படியை வெளியிட்ட சிலம்புச்செல்வர் திரு. ம. பொ.சி. அவர்களுக்கு எங்கள் ஆழ்ந்த நன்றியைத் தெரிவிப்பதில் பூரிப்பும் பெருமிதமும் அடைகிறோம்.

குறித்த நேரத்தில் அச்சு வேலையை அழகுற முடித்துத் தந்த 'முருகன் அச்சக'த்தாருக்கும் எங்கள் நன்றி உரியதாகும்.

இம்முறையும் 'பரல்க'ளின் விற்பனை உரிமையைக் கூடல் பப்ளிஷர்ஸ் நிறுவனத்தார் ஏற்க முன்வந்தது எங்களுக்கு வாய்த்த நல்லுதவியாகும்.

மேற்குறித்த அனைவர்க்கும் நன்றி செலுத்துகின்றோம். தமிழகம் எங்கள் சிறு முயற்சியை வரவேற்று ஊக்கமளிக்கும் என நம்புகின்றோம்.

உள்ளுறை

1

எழுத்துத் தமிழும்

*

பேச்சுத் தமிழும்

1.0. இன்று நாம் எழுதுவது போல் பேசுவதில்லை, பேசுவது போல் எழுதுவதில்லை. எழுத்து மொழிக்கும், பேச்சு மொழிக்கும் இடையே காணக்கூடிய இத்தகைய வேறுபாடு தமிழ்மொழியில் மட்டுமல்லாது அனைத்து மொழிகளிலும்காணப்படுகின்றது. சென்னையிலிருக்கும் ஒருவர் பேசினால் நாகர்கோவிலில் இருப்பவர் அதனைப்புரிந்து கொள்வது கடினமாகின்றது. ஆனால் சென்னையிலிருக்கும் ஒருவர் எழுதினால் தமிழகத்தின் எப்பகுதியிலிருப்பவரும் அதனைப் படித்துப் புரிந்து கொள்ளுகின்றனர். இவ்வேறுபாட்டிற்கு முக்கிய காரணம் ஒவ்வொருவரும் பேசுகின்றபோது அவரவரின் வட்டார வழக்குகளில் பேசுவதால் சென்னையிலிருப்பவருக்கும், நாகர்கோவிலில் இருப்பவருக்குமிடையே மொழியின் புரிதிறன் (mutual intelligibility) மிகவும் குறைவாக இருப்பதே ஆகும். எனவே ஒருவரது பேச்சினை மற்றொருவர் புரிந்து கொள்வது கடினமாகின்றது. ஆனால் எழுத்துத் தமிழில் இத்-

தகையநிலை இன்னும் ஏற்படவில்லை. தமிழ்நாடு முழுவதற்கும் எழுத்துத்தமிழ் நிலையான ஒரு தொடர்புச் சாதனமாக இருக்கின்றது. இதனை நிலையான எழுத்துத்தமிழ் (Standard Written Tamil) என்று கொள்ளலாம்.

1.1. ஒவ்வொருவரும் பேசுவது போலவே எழுதினால் அதனைப் பலர் 'தமிழ்' என்று ஏற்றுக் கொள்ளமாட்டார்கள். அப்படியானால் பேச்சுத் தமிழை எவ்வகையில் அடக்குவது என்ற பிரச்சினை ஏற்படுகின்றது. மக்கள் வாழ்கின்ற சூழலுக்கும், வாழ்க்கையின் தேவைகளுக்கும் ஏற்ப, மொழியில் மாற்றங்கள் முதலில் பேச்சு மொழியிலேயே ஏற்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக கள்ளர் பேச்சுத்தமிழில் காலத்தைக் (Time) குறிப்பதற்கு பதினெட்டிற்கும் மேற்பட்ட சொற்களைப் பயன் படுத்துகின்றனர்.[1] ஏனெனில் இவர்களது வாழ்வு விவசாயத்துடன் நெருங்கிய தொடர்புடையதாக இருப்பதால், அவ்விவசாய வேலைகளை ஆற்றுவதற்கு இயற்கையின் துணைகொண்டு காலத்தைக் கண்டறிந்து பல்வேறு பெயரிட்டு அழைக்கின்றனர். இதேபோல் மீனவர் பேச்சுத் தமிழில் காற்றினைக் குறிப்பதற்கு மட்டும் பத்துக்கும் மேற்பட்ட சொற்களைப் பயன்படுத்துகின்றனர்.[2] காரணம் காற்று அவர்களது தொழிலுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையதாகக் காணப்படுகிறது. காற்றின் போக்கினை வைத்துத்தான் மீன் பிடிக்க முடியும். இச்சொற்களை வேறு பகுதியிலிருப்பவர்களால் புரிந்து கொள்ள முடியாது. இவ்வாறு ஒவ்வொரு பகுதியிலும் ஏற்படக்கூடிய பேச்சு மொழி மாற்றங்கள் அனைத்துப் பகுதிகளுக்கும் பரவுதல் இல்லை. எல்லாப் பகுதிகளிலும் ஏற்றுக் கொண்ட மாற்றங்கள் எழுத்து மொழியிலும் இடம் பெறத் தொடங்குகின்றன. பேச்சு மொழியில் ஏற்படும் மாற்றம் எழுத்துமொழிக்கு வரும் வரையில் பேச்சு மொழிக்கும் எழுத்து மொழிக்குமிடையே மிகுந்த வேறுபாடு இருக்கத்தான் செய்யும்.

1.2. இவ்வாறு பேச்சுத் தமிழிலும் எழுத்துத் தமிழிலும் காணப்பெறும், வேறுபாடுகளை ஒலியன் (Phoneme) நிலை-

யில் மட்டுமே அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒலியன்கள், மாற்றொலிகள் (allophones), ஒலியன்களின் வரன் முறை (distribution), முதலியனவற்றை விளக்கிக் காட்டுகின்றது இக்கட்டுரை. பேச்சுத் தமிழுக்கு எடுத்துக்காட்டாகப் பிரமலைக் கள்ளர் தமிழையும்,[3] எழுத்துத் தமிழுக்கு எடுத்துக்காட்டாகப் பேராசிரியர் டாக்டர் முத்துச்சண்முகனார் எடுத்துக்காட்டும் 'ஒலியன் இயலையும்'[4] இங்கு ஒப்பீட்டிற்கு எடுத்துக்கொண்டுள்ளோம்.

2. 0. ஒலியன்களின் எண்ணிக்கை :

கள்ளர் பேச்சுத் தமிழில் பத்து உயிர் ஒலியன்களும் பதினான்கு மெய்யொலியன்களும், எழுத்துத்தமிழில் பத்து உயிர் ஒலியன்களும் பத்தொன்பது மெய்யொலியன்களும் காணப்படுகின்றன.

2. 1. உயிர் ஒலியன்கள் :

பேச்சுத் தமிழில்காணப்படும் உயிர் ஒலியன்களைப் பின்வருமாறு விளக்கலாம்.

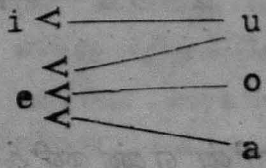
	முன்	நடு	பின்
உயர்வு	i i:		u u:
உயர்விடை	e e:		o o:
தாழ்வு		a a:	

(பழந்தமிழில் வரும் ஐ (ai), ஔ (au) என்ற இரண்டு ஒலியன்களும் பேச்சுத் தமிழிலும், எழுத்துத் தமிழிலும் அய் (ay), அவ் (av) என்றே காணப்படுகின்றன).

2. 1. 1.

உயிர் ஒலியன்கள் எண்ணிக்கையைப் பொறுத்தவரையில் பேச்சுத் தமிழிலும் எழுத்துத் தமிழிலும் ஒன்றுபட்டுக் காணப்-

பட்டாலும், கள்ளர் பேச்சு மொழியில் முற்படுத்துதல் (Frontalisation) என்ற சிறப்புக்கூறு (Predominant feature) காணப்படுகின்றது. எழுத்துத் தமிழில் பின்னுயிராக இருப்பது பேச்சுத் தமிழில் முன்னுயிராகவும், நடு தாழ்வுயிராக இருப்பது முன்னுயிராகவும் பல சொற்களில் மாற்றம் அடைகின்றன. இதனைப் பின்வரும் வரைபடத்தின் மூலமாக விளக்கலாம்.



பின்வரும் எடுத்துக் காட்டுகளில் முதலில் எழுத்துத் தமிழிலும், பின் பேச்சுத்தமிழில் மாறிய சொற்களையும் ஒலியன் எழுத்துக்களில் (Phonemic transcription) தருகின்றோம்.

u > i

ne: ttu > ne :ṯ ṯi ‘நேற்று’

u > e

cumai > ceme ‘சுமை’

o > e

koṭṭu > keṭṭu ‘கொட்டு’

a > e

karai > kere ‘கரை’

2. 2. *மெய்யொலியன்கள் :*

மெய்யொலியன்களில் கள்ளர் பேச்சுத் தமிழுக்கும், எழுத்துத்தமிழுக்கும் மிகுந்த வேற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. கள்ளர் பேச்சுத்தமிழில் இல்லாத பல ஒலியன்கள் எழுத்துத் தமிழில் இடம் பெற்றுள்ளன. எழுத்துத் தமிழில் இல்லாத சில ஒலியன்கள் கள்ளர் பேச்சுத்தமிழில் ஒலியன்களாக வந்துள்ளன.

2.2.1. கள்ளர் பேச்சுத்தமிழில் காணப்படும் மெய்யொலியன்களைப் பின்வரும் அட்டவணையில் காணலாம்.

	ஈரிதழ்	பல்லிதழ்	நுனிநா-பல்	நுனிநா நுனியண்ணம்	நாவளை	நடு இடையண்ணம்	நடு கடையண்ணம்
அடைப்பொலியன்[5]	p		t̲		ṭ	c	k
மூக்கொலியன்	m			n	ṇ		
உரசொலியன்				s			
மருங்கொலியன்				l	ḷ		
வருடொலியன்				r			
அரையுயிரன்		v				y	

2.2.2. எழுத்துத்தமிழில் காணப்படும் ஒலியன்களைப் பின்வரும் அட்டவணையில் காணலாம்.

	ஈரிதழ்	பல்லிதழ்	நுனிநா-பல்	நுனிநா நுனியண்ணம்	நாவளை	நடு இடையண்ணம்	நடு கடையண்ணம்
அடைப்பொலியன்	p		t̲	t	ṭ	c	k
மூக்கொலியன்	m		n̲	n	ṇ	ñ	ṅ
உரசொலியன்					l̲		
மருங்கொலியன்				l	ḷ		
வருடொலியன்				r			
அடியொலியன்				r̲			
அரையுயிரன்		v			y		

2.2.3. எழுத்துத்தமிழில் காணப்படும் t, ṉ, ñ, ṅ, ḻ, ṟ முதலான ஒலியன்கள் கள்ளர் பேச்சுத்தமிழில் காணப்படவில்லை.

எழுத்துத் தமிழில் இல்லாத S, இன்று கள்ளர் பேச்சு மொழியில் ஒலியனுக்க் காணப்படுகின்றது. மெய்யொலியன்களில் எழுத்துத் தமிழுக்கும் கள்ளர் பேச்சுத்தமிழுக்கும் இடையே காணப்பெறும் வேறுபாடுகளை ஏழு பிரிவுகளுக்குள் அடக்கலாம்.

2.2.3.1. இரண்டு ஒலியன்கள் இணைவது (merger):

எழுத்துத் தமிழில் காணப்படும் இரண்டு தனித் தனி ஒலியன்கள் பேச்சுத் தமிழில் இணைந்து ஒன்ருக மாறியிருப்பதனைக் காண்கிருேம். எழுத்துத் தமிழில் உள்ள ḻ, ḷ, ஆகிய இரண்டு ஒலியன்களும் இணைந்து பேச்சுத்தமிழில் l-வாக மாற்றமடைந்துள்ளது.

எழுத்துத்தமிழ்	பேச்சுத்தமிழ்	
kuḻi	kuḷi	'குழி'
puḷi	puḷi	'புளி'

எழுத்துத் தமிழில் உள்ள r, ṟ, இரண்டும் இணைந்து கள்ளர் பேச்சுத்தமிழில் r-வாக மாற்றம் அடைந்துள்ளது.

niṟu	niru	'நிறு'
oracu	orasu	'உரசு'

2.2.2.2. ஓர் ஒலியன் இரண்டாகப் பிரிவது (Split) :

எழுத்துத் தமிழில் ஓர் ஒலியனுகவுள்ள c, பேச்சுத்தமிழில் c, s, என்ற இரண்டு ஒலியனுகப் பிரிந்துள்ளது.

ci:vu ci:vu 'சீவு'

cinna sinna 'சின்ன'

2.2.3.3. ஒலியன் இழப்பு (lose):

எழுத்துத் தமிழில் உள்ள நுனிநா நுனியண்ண அடைப்பொலியன் பேச்சுத் தமிழில் ஒலியன் நிலையிலும், மாற்றொலி நிலையிலும் காணப்படவில்லை.

kattu kaṯṯu 'கற்று'

2.2.3.4. ஒலியன் மாற்றொலியாவது:

எழுத்துத் தமிழில் உள்ள ṉ, n̆, ṅ, முதலான ஒலியன்கள் பேச்சுத்தமிழில் மாற்றொலிகளாக வழங்குகின்றன. [எடுத்துக்காட்டுகள் பின்னால் தரப்பட்டுள்ளன].

2.2.3.5. ஒலியன் மதிப்பு மாற்றம்:

எழுத்துத் தமிழில் நாவளை அரையுயிரனாக உள்ள 'y' பேச்சுத்தமிழில் இடையண்ண அரை உயிர் என்ற ஒலிமதிப்பினைப் பெற்று ஒலியனாகவுள்ளது.

mayakki mayakï 'மயக்கி'

2.2.3.6. ஒலியன் மாற்றம் (phonemic change):

எழுத்துத் தமிழில் காணப்பெறும் மெய்யொலியன்கள் கள்ளர் பேச்சுத்தமிழில் வேறு மெய்யொலியன்களாக மாற்றம் அடைகின்றன.

p > v

paṯilukkupaṯil > vṯulukuvṯl 'பதிலுக்குப்பதில்'

n > n

ña:yam > na:yõ 'ஞாயம்'

l > r

laccam > raccõ 'லட்சம்'

ñ > y

ña:pakam > ya:vkõ 'ஞாபகம்'

n̲ > m

n̲uray > more நுரை

இவ் ஒலியன் மாற்றங்கள் கள்ளர் பேச்சுத்தமிழுக்குரிய சிறப்புக் கூறுகளாகும்.

2. 2. 3. 7. ஒலியன் மறைதல் (disappearing):

எழுத்துத் தமிழில் உள்ள மெய்யொலியன்கள் பல சொற்களில் பேச்சுத் தமிழில் மறைகின்றன.

t̲ > Ø

ma: t̲iri > ma:ri 'மாதிரி'

m > Ø

ka:yam > ka:yõ 'காயம்'

n̲ > Ø

n̲amme > amme 'நம்ம'

n > Ø

e:n > ẽ: 'ஏன்'

ḷ > Ø

na:ḷ > na: 'நாள்'

r < Ø

Valar t t i > Vala t t i 'வளர்த்தி'

Y > Ø

Ya:ru > a:r u 'யார்'

இவ்வாறு ஒலியன் மறைவதற்குக் காரணம், பேச்சுத் தமிழில் சொல்லின் இறுதியில் வரும் மூக்கொலியன்கள் இழக்கப்பட்டு அதற்கு முன் உள்ள உயிர் ஒலியன் மூக்கினச் சாயல் பெறுகின்றன. மற்றும் n̂, n̲ என்பன பேச்சுத் தமிழில் மாற்றொலியாக சொற்களின் இடையில் மட்டுமே வருவதால், எழுத்துத் தமிழில் சொல்லின் முதலில் வரும் போது அவைகள் பேச்சுத் தமிழில் மறைகின்றன. சில சொற்களில் எழுத்துத் தமிழில் மூன்று மெய்கள் சேர்ந்து வரும் போது ஏதாவது ஒரு மெய் கள்ளர் பேச்சுத் தமிழில் மறைந்து விடுகின்றது.

3. 0. ஒலியன்களும் மாற்றொலிகளும்:

3. 1. உயிர்-மாற்றொலிகள் (Vowel allophones):

எழுத்துத் தமிழைப் பொறுத்த வரையில் உயிர்களுள் மாற்றொலிகள் இல்லை. இவ்வாறு மாற்றொலிகள் எழுத்துத் தமிழில் இடம் பெறுவதற்குத் தமிழ் எழுத்துமுறை இடம் தரவில்லை எனக் கொள்ளலாம். கள்ளர் பேச்சுத் தமிழில் பதினெட்டு மாற்றொலிகள் வருகின்றன. இவற்றினைக் கீழே காணலாம்.

3. 1.1.

உயர்விடை முன்னுயிர் e, சொல்லின் இடையில் அடுத்த அசையில் தாழ்வுயிர் வரும்போதும், சொல்லின் இறுதியிலும் தாழ்விடை முன்னுயிராக ஒலிக்கப் படுகின்றது. [E]. உயர் விடை முன்னுயிர் சொல்லின் இறுதியில் r -வின் பின்பு இடை நடு இதழ்விரி உயிராக ஒலிக்கப்படுகின்றது [a]. பேச்சுத்

தமிழில் உள்ள எடுத்துக்காட்டுகளை முதலில் ஒலி எழுத்துக்களிலும் (phonetic transcription), பின் ஒலியன் எழுத்துக்களிலும் தருகின்றோம்.

[KElEvi] | kelevi | 'கிழவி'

[VEro] | vere | 'விரல்'

3. 1. 2.

தாழ்வு நடுஉயிர் a, சொல்லின் இறுதியில் மூக்கினச் சாயல் பெறும்போது உயர்தாழ்வு முன்னுயிராக [x] ஒலிக்கப்படுகின்றது.

[m ʌ c c x̃] | maccã | 'மச்சான்'

3. 1. 3.

உயர்விடை பின்னுயிர் O, சொல்லின் இடையில் n-வின் பின்பு தாழ்விடை பின்னுயிராக மாறுகின்றது. [ɔ].

[nɔkka:][6] | nokka: | 'உன் அக்கா'

3. 1. 4.

உயர்வு பின்னுயிர் u, சொல்லின் இடையில் முதல் அசை தவிர்த்து ஏனைய இடங்களிலும், சொல்லின் இறுதியிலும் உயர்வு நடு இதழ்விரி உயிராக ஒலிக்கப்படுகின்றது. [ɨ]

[ʌḍɨḏʌ] | aṭuṯa | 'அடுத்த'

[Sembɨ] | Sempu | 'செம்பு'

3. 2. மெய்மாற்றொலிகள் (consonant allophones):

கள்ளர் பேச்சுத் தமிழில் மெய்களுள் முப்பத்திரண்டு மாற்றொலிகள் காணப்படுகின்றன. எழுத்துத் தமிழிலும் பல மெய்மாற்றொலிகள் காணப்படுகின்றன.

3.2.1. அடைப்பான்-மாற்றொலிகள் (stop allophones):

பேச்சு மொழியில் அடைப்பான்களில் ṯ, ṭ இரண்டும் உயிர்களிடையே வரும்போது ஒலிப்புடைய அடைப்பொலிகளாகவே வருகின்றன. ஏனைய மற்ற அடைப்பான்கள் ஒலிப்பில்லா ஒலிகளாகவே வருகின்றன. ஆனால் எழுத்துத் தமிழில் c, ṭ, ṯ, ஆகிய இவை நீங்கலாக ஏனைய அடைப்பான்கள் உயிர்களிடையே அந்தந்த இடத்தில் பிறக்கின்ற ஒலிப்புடைய உரசொலிகளாகவும் (Voiced fricatives), ṭ என்பது ஒலிப்புடைய வருடொலியாகவும் (retroflex voiced flap) தோன்றுகின்றன.[7] (எடுத்துக்காட்டுகள் பேச்சுத் தமிழிலிருந்து மட்டுமே தரப்பட்டுள்ளன).

[niṛ+ḏ+]	/niruṯu/	'நிறுத்து'
[cuḍ+]	/cuṭu/	'சுடு'
[paḷ+p+]	/paḻupu/	'பழுப்பு'
[puḷic+]	/puḻicu/	'புழிச்சு'
[kiṛ+k+]	/kiruku/[8]	'கிறுக்கு'

3.2.1.1.

பேச்சுத் தமிழில் p என்ற ஒலியன் y-யின் பின்பும், t என்ற ஒலியன் a-வின் பின்பும், k என்ற ஒலியன் உயிர்களுக்கிடையேயும் அந்தந்த இடத்தில் பிறக்கின்ற ஒலிப்புடைய உரசொலிகளாக மாறுகின்றன. ṭ என்ற ஒலியன் நெடில் உயிருக்குப் பின்பு ஒலிப்புடைய நாவளை ஒலியாக ஒலிக்கப்படுகின்றது.

[Sa: yB+]	/Sa :ypu/	'முஸ்லீம்'
[pʌtena:r+]	/paṯena:ru/	'பதினாறு'
[Ve:rʌṃ]	/Ve:kam/	'வேகம்'
[ka:ṛ+]	/ka:ṭu/	'காடு'

3. 2. 1. 2.

k என்ற ஒலியன் எழுத்துத் தமிழில் இகரத்தின் முன் முன் கடையண்ண ஒலியாகவும், உகரத்தின் முன் பின் கடையண்ண ஒலியாகவும் ஏனைய இடங்களில் நடுக்கடை-யண்ண ஒலியாகவும் தோன்றுகிறது.[9] ஆனால் பேச்சுத் தமிழில் y-வின் பின்பு மட்டுமே முன் கடையண்ண ஒலியாக k வருகின்றது.

[niyka:de]	/niyka:te/	'நிற்காதே'

3. 2. 1. 3.

அடைப்பான்கள் அனைத்தும் அந்தந்த மெல்லினத்தை (Homo-organic nasal) ஒலிப்புடைய அடைப்பான்களாகப் பேச்சுத்தமிழில் மாறுகின்றன.

[kɨrɨmbɨ]	/kurumpu/	'குறும்பு'
[ʌndʌ]	/anta/	'அந்த'
[to:ṇḍɨ]	/to:ṇṭu/	'தோண்டு'
[kʌñji]	/kamci/	'கஞ்சி'
[erʌṅgɨ]	/eraṅku/	'இறங்கு'

3. 2. 2. மூக்கொலியன் – மாற்றொலிகள் (Nasal allophones) :

எழுத்துத்தமிழில் ஒலியனாக உள்ள n, n̆, ṅ, ஆகிய மூன்றும் பேச்சுத்தமிழில் சொல்லின் இடையில் அந்தந்த ஒலிப்புடைய அடைப்பான்களுக்கு முன்பு மட்டுமே தோன்று-வதால் ஒலியொற்றுமை கருதி [n̆] ன-வின் மாற்றொலியாக-வும் [n], n-வின் மாற்றொலியாகவும், [ṅ], ṅ-வின் மாற்றொலி-யாகவும் கொள்ளப்படுகின்றன. [எடுத்துக்காட்டுக்கு 3.2.1.3. பார்க்க]

3. 2. 3. உரசொலியன்-மாற்ருெலிகள் (Fricative-allophones) :

குழிவு உரசொலியன் S, பேச்சுத்தமிழில் t-வின் முன் நுனிநா-பல் குழிவு உரசொலியாகவும் [s], n-வின் முன் நாவளைக் குழிவு உரசொலியாகவும் [ṣ], ஏனைய இடங்களில் நுனிநா- நுனியண்ணக் குழிவு உரசொலியாகவும் [s] தோன்றுகின்றன.

[vʌstiro͠]	|vastiro͠|	'வஸ்திரம்'
[kiṣṇɛ]	|kisṇe|	'கிருஷ்ணன்'
[pe:sɨ]	|pe:su|	'பேசு'

4. 0. ஒலியன்களின் வரன்முறை (Distribution of phonemes) :

4. 1. உயிர் ஒலியன்கள் :

கள்ளர் பேச்சுமொழியில் u மட்டும் சொல்லின் இறுதியில் வருவதில்லை. ஏனைய அனைத்துஉயிர்களும் சொல்லின் முதல், இடை, கடை, ஆகிய மூன்று இடங்களிலும் வருகின்றன. ஆனல் எழுத்துத் தமிழில் ஏகாரமும், ஒகரமும் சொல்லின் ஈற்றில் வருவதில்லை. ஈகாரம், ஊகாரம் ஆகிய இரண்டும் தீ, பூ போன்ற ஓரசைச் சொற்களிலேயே வருகின்றன.[9]

எ-டு

ஒலியன்	முதல்		நடு		கடை	
i	iṭuppu	'இடுப்பு'	tinne	'திண்ணை'	eri	'எறி'
i:	i:kki	'ஈக்கி'	vi:ti	'வீதி'	kaṭesi:	'கடைசி'
e	eṭu	'எடு'	keḷe	'நட்டு'	otrumẹ	'ஒற்றுமை'
e:	e:ri	'ஏரி'	ne:ro͠	'நேரம்'	onn̈eyeve:	'உன்னையே'

a	avut̠u 'அவிழ்த்து'	kami 'காண்டா'	t̠ora 'திற'
a:	aṭu 'ஆடு'	ema:t̠t̠u 'ஏமாற்று'	na:t̠t̠a 'அம்மா'
o	ot̠e 'உதை'	pole 'பிழை'	karmõ 'கருமம்'
o:	o:ṭṭu 'ஓட்டு'	so:t̠ene 'சோதனை'	po: 'போ'
u	uruṭu 'உருட்டு'	kure 'குறை'	usupu 'எழுப்பு'
u:	u:t̠u 'ஊது'	t̠u:kki 'தூக்கி'	—

4. 2. *மெய்யொலியன்கள் :*

கள்ளர் பேச்சுத் தமிழிலும், எழுத்துத் தமிழிலும் அனைத்து மெய்யொலியன்களும் சொற்களின் இடையில் வருகின்றன. பேச்சுமொழியில் ṭ, n, e என்ற ஒலியன்களைத் தவிர்த்து ஏனையவை சொல்லுக்கு முதலிலும் m, l, r, y என்ற நான்கு மட்டுமே சொல்லுக்கு இறுதியிலும் வருகின்றன. ஆனால் எழுத்து மொழியில் t, c, k, m, n̠, n, v, y, முதலான ஒலியன்கள் சொல்லுக்கு முதலிலும் m, n, ṇ, l, ḷ, l̠, r, y, முதலான ஒலியன்கள் சொல்லுக்கு ஈற்றிலும் வருகின்றன. பேச்சு மொழியில் சொல்லுக்கு ஈற்றில் மெய்யொலியன்கள் மிகவும் குறைவாகவே வருகின்றன. இவை தவிர்த்து ஏனையஎழுத்துத் தமிழில் மெய்யொலியில் முடிகின்ற சொற்கள் அனைத்தும் பேச்சு மொழியில் உகரத்துடனேயே முடிகின்றன. பேச்சு மொழியில் மெய்யொலியன்களின் வரன்முறை எடுத்துக் காட்டுகளுடன் தரப்பட்டுள்ளன.

ஒலியன்	முதல்	இடை	கடை
p	pirivne 'பிரிவினை'	cevapu 'சிவப்பு'	—
t	t̠aḍicca 'தடித்த'	vi:t̠i 'வீதி'	—
ṭ	—	kaṭe:si 'கடைசி'	—
c	co:ḷõ 'சோளம்'	cernci 'ஜீரணித்து'	—
k	kiḷi 'கிளி'	ko:rike 'கோரிக்கை'	—

m	muḷi	'முழி'	aṭṭami	'அட்டமி'	ve:kam	'வேகம்'
n	nerõ	'நிறம்'	mu:nu	'மூன்று'	—	
ṇ	—		moṇe	'முனை'	—	
l	lavuke	'ரவிக்கை'	pili	'புலி'	to̱ḷ+l	'தொழில்'
ḷ	—		uḷi	'உழி'	—	
r	reṇṭu	'இரண்டு'	eraku	'இறகு'	mo:r	'மோர்'
v	veḷḷi	'வெள்ளி'	avepe	'அகப்பை'	—	
y	ya:ru	'யார்'	peyẽ	'பையன்'	kay	'காய்'

5.0.

கள்ளர் பேச்சுத் தமிழுக்கும் எழுத்துத் தமிழுக்கும் இடையே ஒலியுன்கள் அடிப்படையில் காணக் கூடிய முக்கிய மாற்றங்களைப் பின்வருமாறு தொகுத்துக் கூறலாம்.

1. பேச்சுத் தமிழில் முற்படுத்துதல் என்ற சிறப்புக் கூறு பெரும்பான்மையும் காணப்படுகின்றது.

2. எழுத்துத் தமிழில் இல்லாத சில புதிய ஒலியன்களும் பல புதிய மாற்றொலிகளும் பேச்சுத்தமிழில் இடம் பெற்றுள்ளன.

3. பேச்சுத் தமிழில் உள்ள பல மாற்றொலிகள் எழுத்துத் தமிழில் ஒலியன்களாக உள்ளன.

4. எழுத்துத் தமிழில் உள்ள சில ஒலியன்களை பேச்சுத் தமிழில் ஒலியன் நிலையிலும், மாற்றொலி நிலையிலும் காணப்படவில்லை.

5. எழுத்துத் தமிழில் காணப்படும் பல உயிர் ஒலியன்களும், மெய்யொலியன்களும் பேச்சுத் தமிழில் வேறு ஒலியன்களாக மாற்றம் அடைகின்றன.

அடிக்குறிப்புகள்

1. P. M. Ajmal Khan, 'Concept of Time in Kallar's Dialect' Volume II, All India Tamil Teacher's Conference, 1975. pp 413-417

2. V. Chidambaranatha Pillai 'A study of fishermen Dialect of Tamil' p. 374 – , All India Tamil Teacher's Conference.

3. மதுரை மாவட்டம் 'சக்கிலியங்குளத்தை'ச் சார்ந்த பிரமலைக்கள்ளர் இனத்தவரின் பேச்சு மொழியினை அடிப்படையாகக் கொள்ளப்படுகிறது.

4. டாக்டர் முத்துச்சண்முகன். 'தமிழின் ஒலியனியல்' pp.74-81. இக்காலத் தமிழ், 1973, மதுரை.

5. 'அன்' என்ற விகுதி ஒலியன் என்ற கருத்தைக்குறிக்கும்.

6. பழந்தமிழில் காணப்படும் 'நுந்தை' போன்ற சொல்லினை இன்று கள்ளர் பேச்சுத் தமிழில் நுப்பன், நுக்கா, என்று காண முடிகின்றது. ஆனல் இச்சொற்கள் இன்றைய எழுத்துத் தமிழில் காணப்படவில்லை.

7. முத்துச்சண்முகன். Op. Cit. p.79.

8. k-சொல்லின் இடையே இறுதி திறப்பசையில் மட்டுமே காணப்படுகிறது.

9. முத்துச்சண்முகன். Loc. Cit.

10. Epid.

2

சண்முகசுந்தரம் நாவலில் ‘காட்சிமொழிகள்’ (Eye Dialects)

நாவல்களில் பயன்படுத்தப் படும் பேச்சுவழக்கை [Dialects] மொழியியல் ஆய்விற்கு உட்படுத்தும்போது எழுகின்ற பல பிரச்சினைகளில் ‘காட்சிமொழியும்’ ஒன்று. இக்காட்சி மொழிபற்றிய தெளிவான விளக்கத்தைக் கண்டு சண்முகசுந்தரம் நாவல்களில் காணப்படும் காட்சி மொழிகளை ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

நாவலில் வரும் கதை மாந்தர்கள் குறிப்பிட்ட சாதி அல்லது வட்டாரத்தினர் என்பதை உணர்த்தவும், கதை மாந்தர்கள் யதார்த்தமாகச் சித்தரிக்கப் பட்-டுள்ளார்கள் என்பதை உணர்த்து வதற்கும் பேச்சுவழக்கு பயன் படுத்தப்படுகிறது.

பேச்சுவழக்கை எழுத்து மொழிக்குக் கொண்டு வரும் போது அவற்றில் உள்ள ஒலி வேறுபாடுகள் அனைத்தையும் நெடுங்கணக்கு (alphabets)

எழுத்துக்களைக் கொண்டு உணர்த்த இயலாது. மேலும் ஒலி வேறுபாடுகள் அனைத்தையும் உணர்த்த வேண்டும் என்பதும் ஆசிரியரின் நோக்கம் அன்று. இருப்பினும் யதார்த்தம் கருதி நாவலாசிரியர்கள் தங்களால் முடிந்த அளவு இருக்கின்ற எழுத்துக்களைக் கொண்டே பேச்சொலி வேறுபாடுகளை உணர்த்த முயற்சிசெய்கிறார்கள். ஆனால் இம்முயற்சி முழுமை-யான வெற்றி பெறவில்லை என்பது மொழியியலார் கருத்து.

ஆசிரியர்களுக்குத் தெரிந்தோ, தெரியாமலோ அவர்-களுடைய வெளிப்பாட்டில் சில முரண்பாடுகள் காணப்படு-கின்றன. சில இடங்களில் பேச்சொலியை எழுத்து மொழியில் மிகைப்பட உணர்த்துகின்றனர். எடுத்துக்காட்டாக 'பாக்கணும்ங்கற' என்பதைக் கூறலாம். இதை 'பாக்கணும்-கற' என்றோ அல்லது 'பாக்கணுங்கற' என்றோ எழுதலாம். ஆனால் 'ம்', 'ங்' என்ற இரண்டு எழுத்துக்களையும் தொடர்ந்து பயன்படுத்தியிருப்பது மிகைப்பட உணர்த்தியது ஆகும். இத்தகைய முரண்பாடுகளும், மிகையுணர்ச்சிக் கூறுகளும் 'காட்சி மொழிகள்' என அழைக்கப்படுகின்றன.

'காட்சி மொழி' பற்றி ஜார்ஜ் பிலிப்கிராப், பால்ஹல்-பௌடர் போன்ற மொழியியலார் விளக்கி இருக்கிறார்கள். இவ்விளக்கங்களை அறிந்து கொண்டால் தமிழ் நாவல்களில் காணப்படும் காட்சிமொழிகளைப் புரிந்து கொள்ளுதல் எளிதாக இருக்கும்.

அமெரிக்க நாவல்களில் காணப்படும் பேச்சுவழக்குகள் பற்றிய ஆராய்ச்சியில் முழுமையான கவனத்தைச் செலுத்திய ஜார்ஜ் பிலிப் கிராப் 'காட்சிமொழி' பற்றிக் கூறும் போது "மொழியியல் ஆராய்ச்சிக்குப் பயன்படாத இலக்கிய எழுத்து முறையே (literary device) 'காட்சிமொழி'.........எடுத்துக் காட்டாக 'is' என்பது 'iz' என்றும் 'dear' என்பது 'dere' என்றும் 'Once' என்பது 'Wunce' என்றும் எழுதப்படுகின்றன. இவற்றில் கண்ணில் காணுகின்ற வரிவடிவங்கள் மாறுபடு-கின்றனவேயன்றி, காதில் கேட்கின்ற உச்சரிப்பு ஒன்றாகவே

உள்ளது''[1] என்கின்றார். இவரைப் போன்றே மற்ற மொழி-யியலாரும் கருத்துத் தெரிவிக்கின்றனர்.

ஆங்கில நாவல்களில் காணப்படும் காட்சிமொழிகள் பற்றிய மொழியியலாரின் விளக்கம் தமிழ் மொழிக்கும் பொருந்தி வருகின்றது. இவர்களுடைய கருத்தையும், தமிழ் மொழியின் அமைப்பையும் கொண்டு 'காட்சிமொழி' என்பதற்கு வரை இலக்கணம் (definition)கூறலாம். பேச்சு வழக்கை, (dialect) எழுத்து மொழியில் உணர்த்தும் போது ஆசிரியருக்குத் தெரிந்தோ, தெரியாமலோ ஒலியன் நிலையில் (Phonological level) காணப்படுகின்ற முரண்பாடுகளும் (inconsistencies), மிகைவெளிப்பாட்டுக் கூறுகளும் (exaggerated features), ''காட்சி மொழிகள்'' எனப்படும்.

சண்முகசுந்தரம் நாவலில் காணப்படும் காட்சி மொழியை அறிவதற்கு முன்னால் 'காட்சிமொழிக்கும்' 'இலக்கியப் பேச்சுவழக்கிற்கும், (Literary dialect) உள்ள வேறுபாட்டை அறிந்து கொள்ள வேண்டும். இலக்கியப் பேச்சுவழக்கு என்பது ''பேச்சு வழக்கை எழுத்து மொழியில் உணர்த்தும்போது முரண்பாடுகளோ, மிகைவெளிப்பாடோ இன்றி, அப்பேச்சு வழக்கிற்குரிய மொழியியற் கூறுகளை எல்லா நிலைகளிலும் அப்படியே உணர்த்துவதாகும்''. எடுத்துக்காட்டாக சண்முகசுந்தரத்தின் 'தனிவழி' நாவலில் கோயம்புத்தூர் வட்டார வழக்குகளான 'பாக்கோணும்' 'இருக்கோணும்'[2] போன்றவை அப்படியே உணர்த்தப் பட்டிருப்பதால் இவை 'இலக்கியப் பேச்சுவழக்கு'களாகக் கொள்ளப்படும்.

'காட்சி மொழி' மொழியியல் ஆராய்ச்சிக்கு, குறிப்பாக 'ஒலியன் பகுப்பாய்விற்கு' (Phonemic analysis) உதவா. ஆனால் 'இலக்கியப் பேச்சு மொழி' மொழியியல் ஆராய்ச்சிக்கு உதவும். எனவே 'காட்சிமொழியைப்' பிரித்தறிதல் இன்றியமையாதது.

'வட்டார வழக்கு நடையில் எழுதப் பெற்ற ஒரு நாவலில் பயன்படுத்தப்படும் எல்லா மொழியியற் கூறுகளும் அவ்வட்-

டார வழக்கைச்சார்ந்தவை எனத் தீர்மானித்தல் இயலாது. அவற்றில் உள்ள வட்டாரவழக்கு அல்லாத மொழியியற் கூறுகளை (காட்சிமொழி) நாம் பிரித்தறிந்தால் 'ஒலியன் பகுப்பாய்வு' (Phonemic analysis) எளிதாக இருக்கும். மேலும் நாவலாசிரியரின் திறமையையும் அறிந்து கொள்ள முடியும். காட்சி மொழியைப் பிரித்தறிய தமிழில் தனியான முறை இல்லை. களஆய்வில் திரட்டிய மொழியியற் கூறு-களோடு நாவலிலிருந்து திரட்டிய மொழியியற் கூறுகளை ஒப்பிட்டு நோக்கி முன்னவற்றிலிருந்து வேறுபட்ட மொழி-யியற் கூறுகளைக் 'காட்சிமொழி' எனப் பிரித்தறியலாம்.

சண்முகசுந்தரத்தினுடைய 'தனிவழி' நாவலில் காணப்-படும் 'காட்சி மொழிகளை' கீழ்க்கண்டவாறு பிரித்தறியலாம்.

1. காட்டீனீங்களா

காப்பீங்கறது

தெக்கே வடக்கீன்னு

புடிச்சீட்டு 3

போன்றவற்றைக் 'காட்சி மொழிகள்' எனக் கூறலாம். வழக்கமாக குறில் உயிரிட்டு 'புடிச்சிட்டு' என்று எழுதுவதை 'புடிச்சீட்டு' என நெடில் உயிரிட்டு எழுதியிருக்கின்றார். குறிப்பாக 'காட்டீனீங்களா' என்பதில் இரண்டு நெடில் உயிர்கள் (i :) தொடர்ந்து வருகின்றன. இவற்றை ஆதார-மாகக் கொண்டு நாம் 'ஒலியன் பகுப்பாய்வு' செய்ய இயலாது.

2. பேச்சுமொழியில் வரும் E, a போன்ற ஒலியனுக்குப் பதிலாக எழுத்து மொழியில் ஐ | ay | என்னும் ஒலியனைப் பயன்படுத்துகிறார். தமிழ் எழுத்துக்களைக் கொண்டே மேற்-கூறிய இரண்டு ஒலியன்களையும் உணர்த்த முயற்சி செய்-திருக்கலாம். அவ்வாறின்றி

பதினஞ்சு
கொறை
அண்ணைக்கு
கெடைச்சுபோச்சு 4

போன்ற 'பேச்சுவழக்கும்' அல்லாத 'பொதுநிலை வழக்கும்' (Standard Spoken Tamil) அல்லாத மொழியியற் கூறுகளைப் பயன்படுத்தியிருக்கிறார். இவற்றில் கோயம்புத்தூர் வட்டார வழக்கின் ஒலி வேறுபாடுகள் உணர்த்தப் படவில்லை. இவற்றைப் பேச்சுவழக்கைப் போன்று தோன்றச் செய்வதே ஆசிரியரின் நோக்கம். எனவே இவற்றைக் காட்சி மொழி-களாகக் கொள்ளலாம்.

3. தனித்தனி ஒலியனாக வரும் /m/./n/ மூக்கொலியன்கள் மாற்றொலிகளாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

எ-டு: நீயும்தா
நீயுந்தா
அவனும்தா
அவனுந்தா 5

இவற்றில் [m / n] இரண்டும் துணைநிலை வழக்கில் (Complementary distribution) வருவதால் இவை இரண்டையும் மாற்றொலிகளாகக் கருத வேண்டியுள்ளது. இத்தகைய முரண்பாடுகள் கொண்ட இவை மொழியியல் ஆய்விற்குத் துணை செய்யா.

4. பன்மை விகுதியைப் பயன்படுத்துவதிலும் முரண்பாடு-கள் காணப்படுகின்றன.

எ-டு: ஆமாம்க
தலைவர்க
உன்னூர்க்காரருங்க
முக்காவாசிப் பேருக 6

இவற்றில் 'ஆமாமுங்க' என்பது பெரும்பான்மையாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அது கோயம்புத்தூர் வட்டார வழக்கைச் சேர்ந்தது. எனவே 'ஆமாம்க', 'தலைவர்க' போன்றவை 'காட்சிமொழிகளாக'க் கொள்ளப்படுகின்றன.

5. யார்ரா
சம்மார்ரா
போயர்ரனே
செஞ்சிர்றேன் [7]

போன்றவற்றில் [ர],[ற] என்ற ஒலியனைப் பயன்படுத்துவதில் முரண்பாடுகள் காணப்படுகின்றன. எனவே இவ்வடிவங்களை-யும் 'காட்சி மொழி'களாகக் கொள்ளலாம்.

6. நிப்பன்
சொல்லலேலே
போட்டிருக்கிறீங்களாம் [8]

போன்ற வடிவங்கள் மிகைப்பட எழுதப்பட்டிருக்கின்றன. இவை பேச்சுவழக்கு உச்சரிப்பிலிருந்து (Pronunciation) பெரிதும் வேறுபட்டிருக்கின்றன.

டாக்டர் ஞானசுந்தரம் 'hyphen' 'apostrophe' முதலியவற்றையும் 'காட்சிமொழியில்,' சேர்த்துள்ளார். அவை அகநிலை விட்டிசையைக் (internal open juncture) குறித்து நிற்பதைச் சுட்டிக் காட்டியுள்ளார். இவருடைய கூற்றை ஏற்றுக் கொண்டால் மேற் கூற்றொலியன்களை (Suprasegmental Phonemes) எழுத்து மொழியில் குறிக்கும் 'கமா, கேள்விக்குறி' முதலியவற்றையும் 'காட்சி மொழியாகக் கொள்ள வேண்டிவரும். இவை எல்லோராலும் ஒரே மாதிரி யாகப்பயன்படுத்தப்படுவதால் இவற்றைக் காட்சிமொழியாகக் கொள்ள இயலாது எனலாம். எனவே சண்முகசுந்தரம் நாவல்-களில் இவற்றைக் காட்சிமொழியாக எடுத்துக் கொள்ள முடியாது.

நாவல்களில் காட்சிமொழிகள் பல காரணங்களுக்காகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. பெரும்பான்மையானவை நகைச்-சுவையின் பொருட்டுப் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன, அமெரிக்க நாவலாசிரியர்களான ஜி. டபிள்யு. ஹரிஸ், லாக், ப்ரௌன் போன்றவர்கள் நகைச்சுவையின் பொருட்டே காட்சிமொழியைக் கையாண்டனர். இராஜமய்யர் 'கமலாம்பாள் சரித்திரத்தில்' மாயாண்டித்தேவனின் முரட்டுப் பேச்சை உணர்த்த பெரும்பாலும் காட்சிமொழியைப் பயன் படுத்தியுள்ளார். ஆனால் சண்முகசுந்தரம் தன்னுடைய நாவல்-களில் பேச்சு வழக்கைப் பயன்படுத்தும்போது இடையில் அறிந்தோ, அறியாமலோ காட்சி மொழியைப் பயன் படுத்தியுள்ளார். பேச்சுவழக்குகளை அப்படியே கை-யாண்டால் வாசகர்களுக்குப் புரியாது என்ற காரணத்-தினால் இடையில் காட்சிமொழிகளைப் பயன்படுத்தி இருக்கிறார் என்று கூறலாம். மேலும் நாவலாசிரியர் மொழியியல் ஆராய்ச்சிக்காக நாவல் எழுதுவதில்லை. ஆயினும், ஒரு கால கட்டத்தில் விளங்கிய மொழி அக்-காலங்களில் தோன்றிய இலக்கியங்களில் எவ்வாறு பயன் படுத்தப் பட்டிருக்கிறது என்பதையும், அவையே பிற்-காலத்தில் வரலாற்று மொழியியலுக்கு ஆதாரமாக விளங்கும் என்பதாலும் மொழியியலார் இத்தகைய ஆராய்ச்சியினை மேற்கொள்ள வேண்டியுள்ளது. இந்-நோக்கத்துடன்தான் 'காட்சிமொழி' ஆராய்ச்சியும் மேற்-கொள்ளப்பட்டது.

"ஒரு வட்டாரவழக்கு நாவலில் காணப்படும் 'காட்சிமொழிகள்' அந்நாவலாசிரியரின் முரண்பட்ட எழுத்து நடையைக் குறிப்பனவாகும். நாவலில் காணப்-படும் அதிகமான காட்சிமொழிகள் ஆசிரியரின் நுட்ப-மின்மையைக் குறிக்கும் அல்லது அவர் உணர்வுப் பூர்வமாகக் காட்சிமொழியை ஒரு இலக்கிய எழுத்து முறையாகவே எண்ணிப் பயன் படுத்துகிறார் என்பதைக் குறிக்கும்'[10] என்னும் பால்ஹல் பௌடரின் கருத்தே இக்-கட்டுரையின் இறுதிக்கருத்தாக வலியுறுத்தப்படுகின்றது.

சண்முகசுந்தரத்திற்கு இக்கருத்து எம்முறையில் பொருந்தும் என்பதை முழுமையான ஆராய்ச்சிக்குப் பின்னரே கூற இயலும்.

அடிக்குறிப்புகள்

---

1 George Philip Grapp, A Various language-perspectives on American Dialects (Holt, Rinehart and Winston INC, New York) 1971, P-24.

2 ஆர். சண்முகசுந்தரம், தனிவழி-(தமிழ்ப்புத்தகாலயம், 576, பைகிராப்ட்ஸ் ரோடு. சென்னை-5.) 1967, pp 45, 65

3 Ibid. pp-35, 52, 68, 71

4 Ibid. pp-16, 35, 67

5 Ibid. pp-11, 74

6 Ibid. pp-13, 40, 100

7 Ibid. pp-10, 13, 68, 99

8 Ibid, pp-11, 58, 82

9 V. Gnanasundaram, A Study of Eye dialects in Tamil - All India University Tamil Teacher's Conference -Third Seminar-(Sivakami Achaham, Annamalainagar.) 1971 PP-277-279.

10 Paul Hull Bowdre, Jr. A Variouse Language perspectives in American dialects (Holt Rine hart and Winston INC-New York) 1971, P. 812.

*

3

தமிழ் நாவல்களில் பேச்சுமொழி வழக்கு
*
வடுவூராரின் சோதனை முயற்சி

1. பயன்பாட்டின் அடிப்படையில் நாவலில் வழங்கும் உரைநடையை ஐந்து வகையாகப் பகுப்பர் மேனாட்டுத் திறனாய்வாளர். இப் பாகுபாடு தமிழ் நாவல் நடைக்கும் பொருந்தும் என்பதைக் காட்டியுள்ளார் திரு. கைலாசபதி, தம்முடைய ' தமிழ் நாவல் இலக்கியம்' என்ற நூலில். மேனாட்டுத் திறனாய்வாளர் கூறும் ஐந்து வகையாவன: 1. கதைக் கூற்று அல்லது கதைத் தொடர் உரை (Narrative) 2. வருணனை (Description) 3. விளக்க உரை அல்லது கருத்துரை (Commentary) 4. உரையாடல் (Dialogue) 5. பாத்திரத் தனியுரை அல்லது நனவோட்டம் (Interior monologue). இவற்றில் முதலில் கூறப் பட்டுள்ள மூன்றும் ஒரு நாவலாசிரியரின் தனிப்பட்ட (Author's style) மொழி நடையைக்காண உதவுவன. மற்ற இரண்டு வகைகளும் நாவலில் வரும் பாத்திரங்கள் பேசும் நடையாக அமையும். இவை பாத்திரப் படைப்பின் தன்மைக்கேற்ப மாறுபட்டு அமைவன. பின்னால் கூறப்பட்ட இவ்-

விரு வகைகளும் ஒரு நாவலாசிரியரின் நாவல் புனைதிறனைக் குறிப்பாகப் பாத்திர வார்ப்பில் ஒரு நாவலாசிரியரின் தனித்-திறனை நாம் கணிக்க உதவுகின்றன.

2. நாவல்களில் பேச்சு வழக்குகள்

நாவல் தோற்றக் காலம் முதற் கொண்டே உரையாடல் பேச்சு மொழியைத் தழுவியதாகவே இருந்துள்ளதைக் காண-லாம். தொடக்கத்தில் ராசமையர், மாதவய்யா போன்ருேர் மூலமாகப் பிராமண இல்லங்களில் கேட்கும் உரையாடலும், பின்னர் மெல்ல மெல்ல முதலியார், பிள்ளை, செட்டியார் ஆகியோர் வீட்டுப் பேச்சும், தற்காலத்தில் இருமொழி (Bilingual) பேசும் பட்டணத்துப் பேச்சும் உரையாடலின் எல்லையை விரிவுபடுத்தி வந்துள்ளன. இவற்ருேடு வட்டாரத் தமிழும் (Regional Dialect) உரையாடலில் இடம் பெற்று வந்துள்ளதன் நோக்கம் நாவலில் யதார்த்தம் எனப்படும் நடப்பியல் (Realism) இருக்க வேண்டும் என்ற கொள்கையே ஆகும்.

"எமது நாவலாசிரியர்கள் பெரும்பாலும் மத்திய தர வர்க்கப் பாத்திரங்களையே படைத்து வந்துள்ளமையால் சமூகத்தின் அடித் தளத்தில் உள்ள மக்கள் பேசுந் தமிழ் இன்னும் நாவலை எட்டிப் பார்க்கவில்லை" என்கிருர் திரு. க. கைலாசபதி. 1 இவருடைய கருத்து ஏற்றுக்கொள்ள முடியாதது. 'தாழ்ந்த' நிலையிலுள்ள மக்கள் தமிழ் நாவலின் தொடக்கக் காலத்திலேயே, நாவலில் பாத்திரங்களாக இடம் பெற்றுள்ளனர். இதைத் தொடர்ந்து அவர்கள் பேசும் தமிழும், சமூக அடிப்படையில் நாவலில் இடம்பெற ஆரம்பித்துள்ளதை நாம் தமிழ் நாவல் வரலாற்றில் காணமுடியும். வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்கார் அவர்களின் "நவநீதம் அல்லது நவ நாகரீக பரிபவம்" என்ற நாவலில் இடம் பெற்றுள்ள சாதிப் பேச்சுத் தமிழ் (Caste dialect) இந்நாவலின் பாத்திரப் படைப்பிற்கு எவ்வாறு பொருந்தி வந்துள்ளது என்பது பற்றி இக்கட்டுரை ஆராய்கிறது.

3. வடுவூராரின் நாவலில் பேச்சு மொழி நடை

ஒரு நாவலின் உள்ளடக்கத்திற் (Content) கேற்ப அதன் உருவ (Structure or form) அமைப்பிலும், உத்தி (Technique) முறையிலும் மாறுதல் ஏற்படுகிறது. வடுவூர் துரைசாமிஐயங்காரின் தழுவல், துப்பறியும் நாவல்களில் பெரும்பாலும் விவரிப்பு அல்லது வருணனை நடையே காணப்படுகிறது. மாறுக ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ள இந்தச் சமூகநாவலில் அதிகமாக உரையாடல் நடை காணப் படுகிறது. சமூகத்தின் அடித்தளத்தில் உள்ள மக்களாகிய அரிசன மக்களும் இந் நாவலில் பாத்திரங்களாக வருகின்றனர். ஆகையால் அவர்களது பேச்சுமொழியும் இந்நாவலில் சிறப்பான இடம் பெற்றுள்ளது. பாத்திரங்களுக்கு உயிரூட்டி நாவலின் நடப்பியல் மதிப்பை அதிகரிக்க இந்நாவலில் பேச்சு மொழி வழக்குகள் (Dialects) பயன்படுத்தப் பட்டிருக்கின்றன. பயன்படுத்தப் பட்டுள்ள முறையிலும் பல நுட்பமான கூறுகளைக் காண முடிகின்றது. இந்நாவலில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள பேச்சு மொழிவகைகள் மூன்று:

1. பிராமணர் பேச்சு வழக்கு.
2. அரிசன மக்கள் பேச்சு வழக்கு.
3. வேளாளர் பேச்சு வழக்கு.

3. 1. 'நவநீதம்' நாவலில் பிராமணர் பேச்சு வழக்கு

வடுவூராருக்கு முன்பே ராசமையர், மாதவய்யா போன்றோர் பிராமணர் பேச்சுமொழியை நாவலில் பயன்படுத்தி உள்ளனர். நாவலில் முதன்முதலில் (பிராமணர்) பேச்சுமொழியைப் பயன்படுத்திய பெருமை ராசமையருக்கு உரியது. ஆயினும் வடுவூரார், ராசமையரைக் காட்டிலும் பிராமணர் பேச்சு மொழியைத் தம் நாவலில் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார் என்று கருத இடம் உண்டு. இவ்விருவரது நாவல்களைப் படிக்கும்பொழுது இது வெளிப்படை-

யாகத் தெரிகின்றது. ஒரு எடுத்துக்காட்டு 'கமலாம்பாள் சரித்திரம்' நாவலின் ஆரம்பத்தில் முத்துஸ்வாமி ஐயர் 'பட்சணம்' தின்று கொண்டிருக்கிறுர். அப்பொழுது அவருக்கும் அவருடைய மனைவி கமலாம்பாளுக்கும் நடக்கும் உரையாடல்.

"இப்படி பட்சணம் தின்று கொண்டிருந்தால் நம்முடைய குட்டி கல்யாணிக்கு எப்பொழுது கலியாணம் செய்கிறது ?"

அவர் : "யாரோ அழகுக்கு அழகு செய்வார் ? அவளே கலியாணி ஆகி விட்டதே ? இனி அவளுக்குக் கல்யாணம் எதற்கு ?"

மனைவி : "உலகம் புத்தியற்ற உலகம். ஆயிரம் ஐந்நூறு என்று செலவழித்துக் கலியாணங்களைச் செய்து கொண்டு வருகிறுர்கள். சுருக்கமாகக் கல்யாணி என்று பெயரை வைத்து விட்டு இருந்து விடலாமே. நமக்குத் தெரிந்த பரம ரகசியம் தெரியவில்லை பாருங்கள்" 2

"Dialects in 'Kamalaampaal Carittiram'" என்ற கட்டுரையில் பேராசிரியர் தெ. பொ. மீ. 3 அவர்கள் இந் நாவலின் பிராமணர் பேச்சு மொழியின் தனிக்கூறுகள் என்று சில பெயர்கள், (Proper nouns) சில பட்டப் பெயர்கள் (Nick names) ஆகியவற்றையே காட்டி உள்ளார்கள். டாக்டர் கோ. விஜயவேணுகோபால் அவர்கள் "இராஜமையரின் மொழிநடை" என்ற கட்டுரையில் 4 ஆசிரியரின் தனிப்பட்ட மொழிநடையை (author's style) ஆராய்கின்ற பொழுது பிராமணருக்குரிய சில முத்திரை வழக்காறுகளையும் (Registered features) குறித்துள்ளார்.

3. 2. *பிராமணர் பேச்சு வழக்கு*

இனி வடுவூர் துரைசாமிஐயங்காரின் நாவலில் பிராமணர் பேச்சு மொழியைக் காண்போம்.

'நவநீதம்' நாவலின் கதை திருச்சிராப்பள்ளி ஜில்லா-

வில் பொன்வயல் என்ற கிராமத்தையே பெரும் பகுதி பின்னணியாகக் கொண்டுள்ளது. அந்தக்கிராமத்தில் அடங்கிய நிலங்கள் யாவும் சீநிவாசம்பிள்ளை என்னும் கனவானுக்குச் சொந்தம். அவ்வூரில் இராமசுவாமி கோவில் ஒன்றும், அதற்கு முன்னால் ஒரு பிராம்மண அக்கிரஹாரமும் உண்டு. கோவிலுக்கு வடக்குப் பக்கத்தில் பண்ணையாருடைய மாளிகையும், வேளாளர் தெருவும் அமைந்திருக்கிறது. மேற்படி இரண்டு தெருக்களுக்கும் கால் மைல் தூரத்தில் அரிசன மக்கள் (பஞ்சமப் பண்ணையாட்கள்) வசிக்கும்குப்பம் இருந்தது. மேற்கூறிய இராமசாமி கோயிலின் அர்ச்சகர் நீல மேகபட்டாச்சாரியார். அவருடைய மனைவி சேஷி.

அர்ச்சகர் : ''அடீ, சேஷீ, பண்ணையார் என்ன ரெண்டு மாம்பழம் அனுப்பிச்சாரே! மூணு அனுப்பப் படாதோ! நம்பாத்துலே மூணு பேர் இருக்கோம்ங்கறது அவருக்குத் தெரியாதோ!. ''...........

சேஷி : ''அஞ்சாறு நாளைக்கி மின்னே ஆரோ ஜாதகம் குடுத்துட்டு போனாளே!''

அர்ச்சகர்: (முகத்தை வெறுப்பாகச்சுளித்துக் கொண்டபடி) ''அவனெல்லாம் ஜாதி மட்டம்னா. ஒத்தன் சோழியன் இன்னொத்தன் ஸ்மார்த்தாள்ளே இருந்து நாமம் போட்டிண்டவன் தூத்தூ! பிலி பசித்தாலும் பில்லைத் திங்குமா! வாண்டாம், வாண்டாம். நமக்கு அந்த எடமெல்லாம் சர்வதேவ வாண்டாம். 6

இராசமையர் காட்டும் உரையாடல் சாதாணரப் பேச்சு வழக்கு நடையிலே உள்ளது. வடுவூரார் காட்டும் உரையாடலில் பிராமணருக்கே உரிய சில முத்திரை வழக்காறுகள் (Registered features) பயன்படுத்துவதாலும். சிறப்பாகச் சொற்றொடர்களின் இறுதியில் உள்ள தொனி வேறுபாடுகள் (intonational variations) காட்டப்பட்டிருப்பதாலும் இது பிராமணர் பேச்சு வழக்கு என்பதைத் தெளிவாகக் காட்டி விடுகின்றன.

(இக் கட்டுரையில் கூறப்படும் மூன்று பேச்சு மொழி வழக்குகளிலும் மேலோட்டமான தனிக் கூறுகள் அடிக் கோடிட்டுக் காட்டப் பட்டுள்ளன).

அரிசன சேவா சங்கத் தலைவராகிய ஐயர் ஒருவர் இந் நாவலில் வருகின்ருர். அவர் சாதிக் கொடுமைபற்றி இரண்டு இடங்களில் பிரச்சாரம் செய்கின்ருர். அவை முற்றிலும் இலக்கிய மொழியாகவே இருக்கின்றன. பிராமணப் பேச்சு மொழியின் கூறுகள் கலந்ததாக இல்லை. ஆனல் அவர் அரிசன மக்களுடன் உரையாடும்போது மட்டும் அவருடைய பிராமணப் பேச்சு மொழியின் கூறுகள் காணப்படுகின்றன. மற்றவர்களுடன் உரையாடும்போது சாதாரண உரையாடல் நடையே காணப்படுகின்றது. அரிசன சேவா சங்கத்தலைவர் கூத்தன் மனைவி மக்களுடன் பேசும் பொழுது:

''அம்மா! கூத்தன் நேத்து ராத்திரி ஸ்வாமி தெரிசனம் பண்ணி ஒங்க கஷ்டங்களையெல்லாம் சொன்னத்துனலே ஸ்வாமிக்கு ஒங்க மேலே பிரியம் உண்டாயிப் போச்சு. கூத்தனுக்கு நல்லசம்பாத்தியமுள்ள ஒருவேலை குடுத்துட்டார். கூத்தன் ஒங்களையெல்லாம் அழைச்சிண்டு வர இந்த வண்டியை அனுப்பி இருக்கான். ஒங்கிளுக்கெல்லாம் புதுத் துணி, சாப்பாடு எல்லாம் அனுப்பி இருக்கான். வாங்கிண்டு போயி எல்லாரும் சாப்பிட்டு, துணியை கட்டிண்டு வாங்கொ, போகலாம்.'' 6 என்று பிராமணப் பேச்சுமொழியைக் கலந்தே பேசுகின்ருர். இவ்வாறு இரண்டு வேறுபட்ட நிலைகளில் ஒருவரின் பேச்சு மொழி மாறுகின்ற நிலையக் காட்டி இருப்பதன்மூலம் அப்பாத்திரத்தின் இரு படி நிலைகளே (Two diamension) நாம் உணரமுடிகிறது. பாத்திரப் படைப்பின் தன்மைக்கேற்ப இங்கு பிராமணப் பேச்சு மொழி சிறப்பாகப் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளது.

3. 3. *அரிசனப் பேச்சு மொழி (Harijan Dialect)*

அரிசன மக்கள் பேச்சு மொழியை முதன் முதலில்

நாவலில் பயன் படுத்தியவர் வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்கார் என்று கூற இடம் உண்டு. இந்நாவலில் கூத்தன் என்ற பாத்திரமும் கூத்தனின் மகளாகிய கண்ணம்மாள் ஆகிய இருவரும் முக்கியமான பாத்திரங்களாக உருப்பெற்று உள்ளனர். இவ்விருவரும் 'தாழ்த்தப்பட்ட' அரிசனக் குப்பத்தைச் சேர்ந்தவர்கள். பஞ்சமக் குப்பத்தை ஆசிரியர் விவரிக்கும் முறையில் ஓரளவு நாம் அம் மக்களின் புற வாழ்க்கைச் சூழலை உணர முடிகின்றது. ஆயினும் அவர்கள் பேசும்போது அவர்கள் உயிர் பெற்று நம்முடன் உலவு-வதையே உணர முடிகின்றது. அரிசன மக்களின் பேச்சு மொழி அவர்களின் உரையாடலில் விளங்குகிறது. அப்பேச்சு மொழியே அப்பாத்திரங்களுக்கு உயிரூட்டுகிறது. இரண்டு இடங்களிலே வருகின்ற பாத்திரமாகிய கூத்தனின் மனைவி பேசுகின்ற பேச்சில் அவளை நம்மால் இனங்கண்டு அவளது துன்பத்தில் பங்கு கொள்ள முடிகின்றது. கூத்தன் மனைவி தன் கணவன் கூத்தனிடம்கூறுகிருள்:

''அடெ ஏங்கறேன் சொம்மா கவலைப்பட்டுச் சாவறே! சொத்து சுதந்திரம் சோகம் அல்லாம் மத்தவிங்களுக்கே இருக்-கருப்புலே, ஆண்டவரும் மத்தவிங்களுக்கேதான் சொந்தமா யிருக்காரு. நமக்குத்தான் சாமியுமில்லே. மனிசருமில்லே. என்னுத்துக்குக் கெடந்து நாளு முழுக்க பாடுபட்டு பட்டினி கெடந்து தவிக்கணும். பேசாமே ஒரு வேலே செய்யி, ராவுலெ நாங்கள்ளாம் தூங்கரெப்ப, ஒரு கத்தியை எடுத்து அல்லாரு கழுத்தையும் வெட்டி ஆண்டவருக்குக் காவு குடுத்துட்டு நீயும் சுருக்கு போட்டுக்கிட்டு, சாவு. அதுதான் கயிஷ்டமெல்லாம் தீர்ந்து போக சரியான மாருக்கம்.'' 7

3.21. வழக்கு மாற்றம் (Dialect shift)

கூத்தனின் மகள் கண்ணம்மாள் கோவிலில் திருட வந்த-தாகக் கூறிப்பண்ணையாரின் ஆட்கள் தன் தந்தையை அடிப்-பதை கேள்விப்பட்டுக் கதறுகிருள்:

''ஐயோ யக்கா. எங்கப்பனே என்னு பண்ருங்கண்ணு கொஞ்சூண்டு பார்த்துச் சொல்லுங்களேன்; ஒங்கிளுக்குப்

புண்ணியம் உண்டு; ஒங் ரெண்டு கால்லெயும் உளுந்து கும்பிட்றேன்'' 8

கிராமத்தில் கல்வியறிவில்லாமல் இருக்கும் கண்ணம்மாவை அரிசன சேவா சங்கத் தலைவர் குடும்பத்துடன் நகரத்துக்கு அழைத்துச் செல்கிருர். அங்கு கண்ணம்மாள் கல்வி கற்று பாட்டு வாத்தியாராகின்ருள். இப்பொழுது கண்ணம்மாவின் பெயர் மாலதி. கல்வி கற்ற நிலையில் மாலதியின் பேச்சு மொழியில் வேறுபாடு காட்டப்பட்டுள்ளது. மாலதி சுந்தரத்துடன் பேசும் பொழுது,

''இந்த நாக்காலியையும், கட்டுலேயும் நான் வாங்கினேன். இந்த அடிமை ஞாபகத்துக்காக இந்த ரெண்டையும் ஒங்கிளுக்கு 'பிரஸெண்ட்' பண்ணிப்புட்டேன். கடைசியாக ஒங்ககிட்ட உத்தரவு வாங்கிக்கவே கூப்பிட்டேன்'' 9 என்று இலக்கியத் தமிழ் (அடிக்கோடிட்டவை) கலந்த நடையிலே பேசுகின்ருள். 'காபகம்' 'ஞாபகம்' என்றும், 'கொஞ்சூண்டு' 'கொஞ்சம்' என்றும் மாறுகின்றன. 'பிரஸெண்ட்' போன்ற ஆங்கிலச் சொற்கள் மாலதியின் பேச்சில் காணப்படுகின்றன. கண்ணம்மாளின் அரிசனப் பேச்சுமொழியிலிருந்து மாலதியின் பேச்சுமொழி, அரிசனப் பேச்சுமொழி + இலக்கியத் தமிழ் + ஆங்கிலச்சொற்கள் என்ற முறையில் மாறுகிறது. சாதி வேறுபாட்டின் தீமை நாவலின் முக்கியமான பிரச்சினையாதலால் இங்கு சமூகத்தின் தாழ்த்தப்பட்ட மக்களாகிய அரிசன மக்களின் பேச்சுமொழி மிகவும் இயல்பாகப் பயன்படுத்தப் பட்டிருக்கிறது. (அரிசன) மக்களின் வாழ்க்கைச் சூழல் மாறும்போது பேச்சுமொழியும் மாறுபடுகிறது என்ற நிலையைக் கண்ணம்மாள் இருவேறு நிலைகளில் பேசுகின்ற பேச்சு மொழிகளால் அறியலாம். கண்ணம்மாள் அல்லது மாலதி என்ற பாத்திரப் படைப்பின் வெற்றிக்கு இந்த இரு வேறுபட்ட பேச்சு மொழி வழக்குகள் பயன்படுகின்றன என்று கூறலாம். இந்த மாற்றத்தை (Shift) ஆசிரியர் சிறப்பாகக் காட்டி உள்ளார். அரிசன மக்கள் பேச்சு வழக்கை அவர்கள் பயன்படுத்தும் சில சொற்களின் (Lexical items) அடிப்படையில் நாம் இனங்கண்டு கொள்ள முடிகிறது.

3. 3. வேளாளர் பேச்சு வழக்கு

நாவலில் வருகின்ற வேளாளர் சாதிப் பாத்திரங்கள் பேசுகின்ற பேச்சுமொழி, பிராமணர், அரிசனங்கள் பேசும் பேச்சு மொழிகளிலிருந்து வேறுபட்டுக் காணப்படுவதால், அதை வேளாளர் பேச்சுமொழி (Vellalar dialect) என்று நாம் கொள்ளலாம். நாவலில் வரும் பண்ணையார் சீநிவாசம் பிள்ளை, அவரது மனைவி, மகள் கோகிலாம்பாள் (நவநீதம்) ஆகியோர் வேளாளர் பேச்சுமொழி பேசுகின்ற பாத்திரங்கள். பண்ணையார் மனைவி அர்ச்சகரின் மகன் சுந்தரத்தை 'ஐரே !' என்று அழைக்கிருள். 'ஐயரே!' என்ற விளி 'ஐரே'-வாகின்றது.

3. 3. 1. பேச்சு மொழிக் கலப்பு *[Mixing of one dialect with another]*

மொழி என்பது ஒரு சமூக நிகழ்ச்சி. (Language is a social phenomenon). வேறுபட்ட பேச்சு வழக்குகள் உள்ளவர்கள் நெருங்கி உறவாடும் போது ஒரு பிரிவினரின் பேச்சு வழக்கு மற்ற பிரிவினரைப் பாதிக்கின்றது. இவ்வாறு ஒரு பேச்சு வழக்கின் (Dialect) கூறுகளில் சில மற்ெருரு பேச்சு வழக்குடன் கலந்து விடுவதே இங்கு 'பேச்சு மொழிக் கலப்பு' என்று குறிக்கப்படுகிறது. இந்தச் சமூக நிகழ்ச்சியின் நுட்பத்தை உணர்ந்து அதைத் தன் நாவலில் பயன்படுத்தி இருக்கிருர் வடுவூரார் என்று தெரிகின்றது. பண்ணையாரின் மனைவியின் பேச்சிலும், மகள் கோகிலாம்பாள் பேச்சிலும் பிராமணப் பேச்சு மொழியின் சில கூறுகள் சில இடங்களில் கலந்திருக்கின்றன.

"........... உங்கப்பாவை கிள்ளுக்கீரையின்னு பாத்தியா! முக்கியமான ஒரு காரியத்தை மனசுலே வெச்சுக்கிட்டு, இதையெல்லாம் பொறுத்துக் கிட்டுப் போனுங்க; இல்லாட்டி பொண்ணுமாச்சு, பூடையுமாச்சுன்னு ரெண்டு துண்டா வெட்டிப் போட்டுடுவாங்களே! .... நல்ல சுபகாரியம்

நடத்த ஏற்பாடாயிருக்கச்சே இப்படி மூதேவி மாதிரி படுத்-திருக்கியா! மின்னாலே ஏந்திரிச்சு ஒழுங்கா அலங்காரம் பண்ணிக்க ... ம். ஏந்திரி பிசாசே '' 10 என்று பண்ணையார் மனைவி கூறுவதில் 'இருக்கச்சே' என்ற பிராமணப் பேச்சு வழக்கின் கூறு கலந்துள்ளது நோக்கத்தக்கது.

கோகிலாம்பாள் தன் காதலன் சுந்தரத்துடன் பேசும் பொழுது அவளது பேச்சு மொழியில் பிராம்மணப் பேச்சு மொழிக் கூறுகள் காணப்படுகின்றன.

" ஆமாம் நான் அசடுதான் ! எனக்குப் பாட்டுப்பாடப் புடிக்கல்லே. ஒன்னோடெ பேசிண்டிருக்க தான் புடிக்கறது.'' ... ...

'' எனக்கு ஒரு பேச்சுப் பத்தாது. எப்பவும் பேசிண்டே இருக்கணும். அதனாலேதான் அந்தப் பாட்டு வரமாட்டேங்-கறது! '' 11 என்ற கோகிலாம்பாளின் உரையாடலில் அடிக் கோடிட்டுக் காட்டப்பட்டுள்ள பிராமணப் பேச்சு வழக்குக் கூறுகள் காணப்படுகின்றன.

வேளாளர் பேச்சு மொழியில் பிராமணப் பேச்சு மொழிக் கூறுகள் கலந்து வந்துள்ளன. பிராமணக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த சுந்தரம் சிறுவயதிலிருந்தே பண்ணையார் குடும்பத்-துடன் நெருங்கிய தொடர்புடன் வளர்ந்தவன். பத்து ஆண்டுகளுக்கும் மேற்பட்ட தொடர்பின் காரணமாக ஒரு பேச்சு மொழியின் கூறுகள் இன்னொரு பேச்சு மொழியில் கலப்பதற்கு வாய்ப்புகள் இருக்கின்றன. இந்த முறையிலே தான் இந்தக் கலப்பு நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும். அவ்வாறுயின் இந்த நுட்பத்தை உணர்ந்தே அதைப் பயன்படுத்தியுள்ளார் ஆசிரியர் என்று கூற முடியும். '' மேல் நிலையாதல்'' (Sanskritization) என்ற அடிப்படையில் இந்தக் கலப்பு நிகழ்ந்துள்ளதாகக் கருத இடமில்லை. ஏனெனில் பண்ணையார் பேச்சிலோ, பிறர் பேச்சு மொழியிலோ இந்தக் கலப்பு காணப்-படவில்லை. பிராமண இனத்தவனான சுந்தரத்துடன் நெருங்கிப்

பழகும் வாய்ப்பைப் பெற்றிருக்கும் ஆச்சி, கோகிலாம்பாள் ஆகியோர் பேச்சில் மட்டும் தான் இந்தக் கலப்பு காணப்படுகின்றது. இந்த வேறுபாட்டையும் ஆசிரியர் வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்கார் உணர்ந்தே எழுதியுள்ளார் என்று கருத இடமேற்படுகிறது.

4. *முடிவுரை*

பாத்திரப் படைப்பில் நடப்பியல் வேண்டி மூன்றுவகையான பேச்சுமொழிகளைப்பயன்படுத்தியதுடன் பயன்படுத்திய முறையில் சில நுட்பமான வேறுபாடுகளை உணர்ந்து படைத்துள்ளார் வடுவூரார். (1)மேடைப் பேச்சில் இலக்கியத் தமிழில் பேசும் ஒரு பாத்திரம் சாதாரண உரையாடலில் (informal dialogue) பேச்சு மொழியில் (Dialect) பேசும் வேறுபாட்டையும், (2) சூழ்நிலையும், கல்வி நிலையும் மாறும்போது ஒரு பாத்திரத்தின் பேச்சுமொழியில் மாற்றம் ஏற்படும் வேறுபாட்டையும் (3)சமூகத் தொடர்பின் விளைவாய் ஒரு பேச்சு மொழியின் கூறுகள் மற்றொரு பேச்சுமொழியில் கலந்து விடுகின்ற நுட்பத்தையும் உணர்ந்து தன் நாவலில் சாதிப் பேச்சு வழக்குகளைச் (Cast dialects) சிறப்பாக அமைத்துள்ளார் வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்கார்.

தமிழ் நாவல்களில் பேச்சு வழக்குகள் (Dialects) வரலாறு ஆராயப்படும் பொழுது வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்காருக்கு ஒரு சிறப்பான இடம் கொடுக்கப்படவேண்டிய இன்றியமையாமை உண்டு.

அடிக்குறிப்புகள்

---

1. க. கைலாசபதி, “ தமிழ் நாவல் இலக்கியம் ” ப.93.

2. பி. இராசமையர் “கமலாம்பாள் சரித்திரம்” ப 23.

3. T. P. Meenakshi Sundaram. "Dialects in 'Kamalaampaal Carittiram' 165-167. Proceedings of the Second All India Conference of Dravidian Linguists - Tirupati - 1972.

4. டாக்டர் கோ.விஜயவேணுகோபால் — "இராஜமையரின் மொழிநடை" இந்தியப் பல்கலைக் கழகத் தமிழாசிரியர் மன்றம் 6 வது கருத்தரங்கு ஆய்வுக்கோவை.

5. வடுவூர் K. துரைசாமி ஐயங்கார் " நவநீதம் அல்லது நவ நாகரீக பரிபவம் " பக். 22-23.

6. Ibid ப. 63

7. ,, பக் 36 - 37

8. ,, ப. 61

9. ,, ப. 154

10. ,, ப. 143

11. ,, ப. 73.

4

நா. பா. நாவல்களில் பத்திரிகையாளன்

நா. பா. எழுதிய 'நெற்றிக்-கண்' என்ற நாவலும், 'செய்தி-கள்' என்ற குறுநாவலும் பத்திரிகையாளனைத் தலைமைப் பாத்திரமாகக் கொண்டுள்ளன. பத்திரிகையாளனின் அகப் போராட்டங்களும், புறப் போராட்டங்களும் இந்நாவல்களில் இடம் பெறுகின்றன. இலட்சியநோக்குடைய பத்திரி-கையாளர்களாகச் சுகுணனும், முகுந்தனும் படைக்கப்பட்டுள்-ளனர். நா. பா. நாவல்களில் இடம் பெறும் பத்திரிகையாளர்-களின் அகவாழ்வு, புறவாழ்வு இரண்டனையும் ஆய்வுக்கண் கொண்டு நோக்கினால், ஒரு பத்திரிகையாளனுடைய கண்-ணோட்டத்தில் தமிழ்நாட்டுச் சமூகவாழ்வு எவ்வாறு உள்ளது என்பதனை அறியலாம்.

நெற்றிக்கண் நாவலில் பத்திரிகையாளன் சுகுணனைக் காதலிக்கிறாள் பத்திரிகை அதிபர் நாகசாமியின் மகள் துளசி. ஆனால் கோழைத்தனத்தால் வேறொருவனுக்கு மாலையிடு-கிறாள். சுகுணனுக்குப் பத்திரி-கை அலுவலகத்தில் பல தொந்-

தரவுகள் ஏற்படுகின்றன. ரங்கபாஷ்யம், சர்மாபோன்ருேர் அவனைப்பற்றித் தவருன செய்திகளை நாகசாமியிடம் கூறுகின்றனர். சிக்கல் முற்றுகிறது. சுகுணன் இராஜிநாமா செய்கிருன். நேர்மையான 'நேஷனல் டைம்ஸ்'பத்திரிகை-யாசிரியர் மகாதேவனுடன் சேர்ந்து பத்திரிகை நடத்து-கிருன். மகாதேவன் திடீரென்று இறந்து விடுவதால், பத்திரிகையைத் தொடர்ந்து நடத்தும் பணி சிக்கலாகிறது. பல இடங்களிலிருந்தும் கிடைக்கும் நன்கொடைகள் மூலம் பத்திரிகையை நடத்துகிருன் சுகுணன். இக்கட்-டான நிலையில் அவனுக்கு உதவத் துளசி முன் வருகிருள். அவளது உதவியை மறுக்கிருன் சுகுணன். இறுதியில் பல்வேறு பெயர்களில் துளசி அவனுக்கு உதவியிருப்பதை அறிகிருன். அவள் அன்பை உணர்கிருன்.

'செய்திகள்' என்ற குறுநாவலிலும் முகுந்தன் என்ற பத்திரிகையாளனே தலைமைப்பாத்திரமாக வருகிருன். பத்திரிகைத்துறையில் மேற்படிப்புக்காக அமெரிக்கா, ஜெர்மனி ஆகிய நாடுகளுக்குச் செல்கிருன். இந்தியா திரும்புகிருன். பம்பாயில் மஜூம்தார் என்ற வங்காளிப் பெண்ணைச் சந்திக்கிருன். அவளும் ஒரு பத்திரிகை கரஸ்பாண்டெண்டாகப் பணியாற்றுகிருள். அவளிடம் மனதைப் பறிகொடுக்கிருன். சென்னை வந்து அலு-வலகத்தில் பணியைத் தொடர்கிருன். மஜூம்தார் அலுவலக வேலையாகச் சென்னை வருகிருள். முகுந்த-னுடன் தங்குகிருள். முகுந்தனின் பத்திரிகை அலுவலகத்-தில் கதவடைப்பு ஏற்படுவதால், அவனுக்கு வேலை போகிறது. இதற்கிடையில் காதல் கனிந்து பதிவுத் திருமணத்தில் முடிகிறது. ஒரு கம்பெனியில் பி. ஆர். ஓ. வேலை முகுந்தனுக்குக் கிடைக்கிறது. ஆனல் பத்திரிகை-யாளனுகவே வாழவேண்டும் என்ற எண்ணத்தோடு அந்த வேலையை ஒப்புக்கொள்ளாமல் மஜூம்தாருடன் பம்பாய் செல்கிருன். பம்பாயில் பத்திரிகையாளன் வேலையை அவனுக்குப் பெற்றுத்தருவதாக மஜூம்தார் கூறுகிருள்.

இரு நாவல்களின் கதையும் பத்திரிகையாளனையே சுற்றிப் பின்னப்பட்டுள்ளது. இரு நாவல்களின் கதைப் பின்னலினின்றும் சில முடிவுகளைப் பெற இயலும்.

சில முடிவுகள் :

1) இரு நாவல்களிலும் படைக்கப்பட்டுள்ள பத்திரிகையாளர்கள் இருவருமே (முகுந்தன், சுகுணன்) நியாயத்திற்காகப் போராடும் பாத்திரங்களாகவே படைக்கபட்டுள்ளனர். வேலையற்ற நிலையிலும்கூட கொண்ட கொள்கைக்காகவே போராடுகின்றனர்.

2) பணத்தின் தாக்கம் இருபத்திரிகையாளர்களையும் பாதிக்கவில்லை.

3) இருபத்திரிகையாளர்களின் அகவாழ்வில் ஏற்படும் காதல் உயரிய காதலாகவே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. சுகுணன் - துளசியின் காதல் நிறைவேருக் காதலாகிவிடுகிறது. துளசியின் கோழைத்தனமும், இருவருக்குமிடையேயுள்ள பொருளாதார ஏற்றத்தாழ்வும் இதன் காரணங்களாக அமைகின்றன. ஆனல் முகுந்தன் - மஜூம்தாரின் காதலில் எந்த விதமான சிக்கலும் இல்லை. மஜூம்தார் துணிவுடைய பெண்ணுகவே படைக்கப்பட்டுள்ளாள். வேலையற்ற நிலையிலும் முகுந்தனின் காதல் நிறைவேறி விடுகின்றது.

4) புறவாழ்வில் சுகுணன் பல போராட்டங்களை எதிர்கொள்ள வேண்டியுள்ளது. முகுந்தனுக்கோ இது போன்ற சிக்கல்கள் எதுவுமில்லை. இரண்டு தினசரிகளையும், ஒரு வாரப்பத்திரிகையையும், ஒரு மாதப்பத்திரிகையையும் உட் கொண்டு விளங்கும் பெரிய பத்திரிகை நிறுவனத்தில் சுகுணன் பணிபுரிகிருன். பத்திரிகை அதிபர் நாகசாமியோ நியாயமாகப் பணிபுரியும் பத்திரிகையாளனின் மனதைப் புரிந்து கொள்ளாதவராக இருக்கிருர். மோசமான திரைப்படத்தை நல்லபட மென்று திறனய்வு செய்து எழுதுவதோ,

சந்திர சூடன் போன்றோரின் கட்டுரைகளை வாழ்வின் உயர் மட்டத்தில் இருக்கிறார்கள் என்ற ஒரே காரணத்திற்காக வெளியிடுவதோ அவனுக்குப் பிடிக்காத காரியங்கள். இதன் காரணமாக நாகசாமிக்கும், சுகுணனுக்குமிடையே மனவேறுபாடு வளர்கிறது. இதற்குத் தூபம் இடுகின்றனர் அலுவலகத்தில் பணிபுரியும் ரங்கபாஷ்யம், சர்மா போன்றோர். வாழ்வில் தனக்குரிய உயர்இலட்சியத்தின் காரணமாக சுகுணன் இவர்களிடமெல்லாம் போராட வேண்டிய நிலை ஏற்படுகின்றது. நியாய உணர்வோடு பணிபுரியும் பத்திரிகையாளனின் புறவாழ்வில் ஏற்படும் சிக்கல்களைத் தெளிவாக்கியிருக்கிறார் நாவலாசிரியர் நா. பார்த்தசாரதி.

''சினிமாநட்சத்திரங்கள் காய்கறி நறுக்குவதையும், சைக்கிள் விடுவதையும் படம்பிடித்துப் போடுவதற்காக அவர்களுக்குப் பின்னால் சுற்றிக் கொண்டிருக்கிற சிலரும், மந்திரிகள் பெயரில் கட்டுரை வெளியிட்டு அவர்களுக்குத் தங்கள் புத்தியை இரவல் கொடுக்கச் செய்வதன் மூலம் சோரம் போகிறவர்கள் சிலருமாகச் சமூகத்தின் ஒளியற்ற பகுதிகளில் எங்கெங்கோ – எப்படி எப்படியோ திரிய வேண்டியவர்கள் எல்லாம் சந்தர்ப்ப வசத்தினால் புனிதமான – வீரமான பத்திரிகைத் தொழிலில் புகுந்து அந்தத் தொழிலுக்கு வேண்டிய எந்த நெற்றிக்கண் திறந்தாலும் அசத்தியத்துக்கு அஞ்சாத நக்கீர தைரியம் சிறிதுமின்றி இருக்கிறார்கள்'' என்று சில கூட்டங்களில் சுகுணன் உணர்ச்சிவசமாகப் பேசியதுண்டு என்கிறார் நா. பா. 1

5) சுகுணனைச் சுற்றிக் கதைப் பின்னல் அமைக்கப்பட்டிருந்தாலும், சராசரி இந்தியப் பத்திரிகை முதலாளிகள் எவ்வாறு இருப்பார்கள் என்பதை நாகசாமி என்ற பாத்திரத்தைப் படைத்துக் காட்டுவதன் மூலம் தெளிவுபடுத்துகிறார் நா. பா. பத்திரிகையின் புத்தி சம்பந்தமான காரியங்களுக்கு உண்மையில் பொறுப்பாயிருப்பவனின் பெயர் வெளியில் தெரிவதில்லை. அவனுக்குப் பணத்தை மட்டும் வீசி எறிந்து விடுகிறார்கள். 'ஆசிரியரும், அச்சிடு-

பவரும், வெளியிடுபவரும்' என்று பத்திரிகை முதலாளியே எல்லாவற்றுக்குமாகச் சேர்த்துத் தன் பெயரைப் போட்டுக் கொள்கிறார். இப்பண்பினை நாகசாமியிடம் நம்மால் காணமுடிகிறது.

நாகசாமி போன்றோருக்கு நேர்மாறான 'நேஷனல் டைம்ஸ்' மகாதேவன் போன்ற பாத்திரத்தையும் நா. பா. படைத்துக் காட்டியிருக்கிறார். 'நேஷனல் டைம்ஸ்' மகாதேவன் கூறுகிறார்; "பத்திரிகையாளனின் ஒரே ஆயுதம் நியாயமான தைரியம். நிர்வாகத்துக்குப் பயந்து கொண்டே அந்த ஆயுதத்தை அவன் பிரயோகிக்க முடியாதென்பது தான் என் கருத்து."[2]

6) பத்திரிகை ஊழியர் யூனியன் செய்திகள் 'நெற்றிக் கண் நாவலில் இடம் பெறுகின்றன. 'நிர்வாகிகள் மரியாதையாக நடக்க வேண்டும்' என்பது போன்ற வாசகம் அடங்கிய 'பாட்ஜ்' ஒன்றைச் சில நாட்கள் தொடர்ந்து உழைக்கும் பத்திரிகையாளர்கள் காரியாலயத்துக்கு அணிந்து செல்ல வேண்டும் என்ற தீர்மானம் தான் அன்று செயற் குழுவில் வர இருந்தது' எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது.[3] இலட்சியப் பத்திரிகையாளன் என்ற வகையில் சுகுணன் இந்தத் தீர்மானத்தைப் பற்றி அதிக அக்கறை காட்டுகிறான். பத்திரிகை ஊழியர் யூனியன் செய்திகள் 'செய்திகள்' நாவலை விட, 'நெற்றிக்கண்' நாவலில் அதிகம் இடம் பெறுகின்றன.

7) இரு நாவல்களின் கருவும் ஒன்றுபோல அமைந்திருப்பினும், கதைப்பின்னலில் இரு நாவல்களும் சற்று வேறுபடுகின்றன. இரு நாவல்களும் ஐந்தாண்டுக்கால இடைவெளியில் எழுதப்பட்டவை. 'தீபம்' இலக்கிய மாத இதழைத் தொடங்கிய பின்பு அதில் எழுதிய முதல் 'சமூக நாவல்' நெற்றிக்கண் 'செய்திகள்' 1969–70–ல் 'தீபத்தில் எழுதப்பட்டது. பல சிக்கல்களுக்கிடையே உழலும் பத்திரிகையாளனாகச் சுகுணன் படைக்கப்பட, முகுந்தனே சர்வதேசப்பார்வை பெற்ற இளம் பத்திரிகையாளனாகப்

படைக்கப்பட்டுள்ளான். ஓர் ஆங்கிலத் தினசரியின் இளம் வயதுச் செய்தி ஆசிரியனின் சிந்தனைப் போக்கை ஒட்டி எழுதப்பட்ட நாவலாக 'செய்திகள்' அமைந்துள்ளது. ஒவ்வொரு நல்லபத்திரிகையாளனும் ஒரு சர்வதேசப் பிரஜையைப் போன்றவன் என்ற கருத்துடையவனாகக் காட்டப்படுகிறான் முகுந்தன். முகுந்தன் கூறுகிறான்: "உலகத்துக்கு எல்லாம் கவலைப்படுகிற மனப்பான்மையை ஒரு பத்திரிகைக்காரன் என்ற முறையில் நாம் வளர்த்துக் கொண்டு விடுகிறோம். சர்க்கார் குமாஸ்தாவும், யாரோ ஒரு வியாபாரியும், கம்பெனி பி. ஆர். ஓ. வும் தங்கள் சொந்தக் கவலைகளோடு அலைகிற அதே நகரத்தெருக்களில் வியட் நாமையும், இஸ்ரேலையும், கம்போடியாவையும், செக்கோஸ்லோவக்கியாவையும், காஷ்மீரையும் பற்றிக் கவலைப்பட்டுக் கொண்டே நடந்துபோகும் மனப்பான்மை நமக்குள் உருவாகிவிடுகிறது. ஒவ்வொரு நல்ல பத்திரிகையாளனும் ஒரு சர்வதேசப் பிரஜையைப் போன்றவன். அவனுடைய கருணை உலகளாவியது."4

'நெற்றிக்கண்' நாவலில் கதைத்தலைவனின் அகவாழ்வு நிகழ்ச்சிகள் அதிகம் இடம்பெற, 'செய்திகள்' நாவலில் கதைத் தலைவனின் புறவாழ்வு நிகழ்ச்சிகள் அதிகம் இடம் பெறுகின்றன.

8) லார்டு டேவிட் செசில் என்பார், "தாங்கள் எழுதப்போகும் பொருளைப் பற்றிய ஆழ்ந்த அறிவு எழுத்தாளர்களுக்கு இருக்க வேண்டும். ஜேன் ஆஸ்டனின் படைப்புகளின் வெற்றிக்குக் காரணம் இதுவேயாகும்" என்கிறார்.5 பத்திரிகைத் தொழிலில் இருக்கின்ற காரணத்தால் நாவலாசிரியர் நா. பா. வால் பத்திரிகை உலகைத் தெளிவாகக் காட்ட முடிகிறது. நாவலாசிரியரே 'செய்திகள்' நாவலில், "சிரத்தையோடு அன்பு செய்வது என்பது திருமணத்திற்கும், பத்திரிகைத் தொழிலுக்கும் ஒருங்கே பொருந்தும். எத்தனை துன்பங்களும், வறுமைகளும் குறுக்கிட்டாலும் சிரத்தையோடு ஒரு முகப்பட்டு அன்பு செய்ய முடியாதவர்கள் திருமணத்திலும் மகிழ முடியாது.

பத்திரிக்கைத் தொழிலிலும் மகிழ முடியாது தான்'' என்கிறார்.[6] நாவலாசிரியருக்கும், பத்திரிக்கை உலகுக்கும் உள்ள தொடர்பின் காரணமாகப் பத்திரிகை உலகில் உள்ள ஊழல்கள், பத்திரிகையாளனின் அக, புறப் போராட்டங்கள் ஆகியன இந்நாவல்களில் தெளிவு-படுத்தப்பட்டுள்ளன எனலாம்.

சான்றுதாரம்:

---

1. நெற்றிக்கண் — நா. பார்த்தசாரதி — தமிழ்ப் புத்த-காலயம், 576, பைகிராப்ட்ஸ் ரோடு, சென்னை-5-1973 ப. 126.

2. Ibid — ப. 175.

3. Ibid — ப. 130.

4. நினைவின் நிழல்கள் — நா. பார்த்தசாரதி — தமிழ்ப் புத்தகாலயம், 576, பைகிராப்ட்ஸ் ரோடு, சென்னை-5. 1972. ப, 176.

5. 'Introduction to Jane Austen's Sense and Sensibility' — Lord David Cecil — Oxford University Press, London, 6th Reprint 1959 - p 8,

6. நினைவின் நிழல்கள்—நா. பா. — தமிழ்ப்புத்தகாலயம் 576, பைகிராப்ட்ஸ் ரோடு, சென்னை-5-1972 - ப 179.

*

பத்தினிக்குத் தெய்வீகத்தன்மை ஏற்றி ... [illegible]

[illegible]

அடிக்குறிப்புகள்

1. [illegible] — பக்கம் 576, [illegible] ப. 126.
2. Ibid — ப. 125.
3. Ibid — ப. 121.
4. [illegible] 1972, ப. 171.
5. 'Introduction to The Analects of [illegible] and [illegible] bility' — Lord David Cecil — Oxford University Press, London, 6th Reprint 1950 – p 8.
6. [illegible]

5

கு. ப. ரா. வின்

*

நடை

இருவகை நடைகள்

ஒரு கலைப்படைப்பில் விளங்கும் நடைகள் இரண்டு. கலையைப் படைக்கும் ஆசிரியரின் தனிநடை (the language of the author himself) ஒன்று ; அது அந்தப் படைப்பில் இடம்பெறும் விளக்கப் பகுதிகளிலும், வருணனைப் பகுதிகளிலும் காணப்படும். ஆசிரியர் தம் கதைமாந்தரின் கூற்றாக எழுதும் நடை (that which he puts into the mouths of his characters) மற்றொன்று ; அது அவரது கதை மாந்தரின் இடையே நிகழும் உரையாடல்கள் வாயிலாக விளங்கும்.[1] தமிழ்ச் சிறுகதை உலகில் நிலையான இடம் பெற்றவர்களில் ஒருவரான கு.ப. ராஜகோபாலனின் (1902-1944) தனிநடையை மட்டும் ஆராய்வதே இக் கட்டுரையின் நோக்கம். அவருடைய சிறுகதைகள் மட்டுமே இங்கு ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்பட்டுள்ளன.[2]

உணர்வு நிலைகளுக்கு முதன்மை

கு. ப. ரா. வின் கதைகளில் உணர்வு நிலைகளே மேலோங்கி நிற்கின்றன. கதை நிகழ்ச்சிகளை விடவும், அவற்றால் கதை மாந்தரின் உள்ளத்தில் எழும் உணர்வு நிலைகளுக்கே அவர் முதன்மை தந்துள்ளார். அத்தகைய உணர்வு நிலைகளைச் சித்திரிக்கும் போது அவருடைய நடை சொற்செட்டு உடையதாய், உள்ளத்தை உருக்குவதாய் அமைந்துள்ளது. "கு. ப. ரா. கையாண்ட உரைநடை அவர் எடுத்துக் கொண்ட இலக்கியப் பொருளை எடுத்துக் கூறுவதற்குப் பெரிதும் உதவிற்று. மென்மையான உணர்வு-களை எடுத்துக் காட்டுவதற்கு வாய்ப்பான ஓர் உரை-நடையையே அவர் கையாண்டார். அவர் பிரயோகித்த சொற்கள் 'உணர்வுக் குறிப்பாற்றல்' கொண்டவையாகக் காணப்படும். கவிதைப் பண்பு நிறைந்த சொற்றொடர்களைக் கொண்டமைந்த அவரது நடை உணர்ச்சி நிலையைக் காட்டுவ-தில் வெற்றி பெறுகின்றது. தமிழ், வடமொழி இலக்கிய அறிவு இந்நடை வளர்ச்சிக்கு உதவிற்று"[3] என்று கு.ப.ரா-வின் நடை பற்றிக் கா. சிவத்தம்பி கூறும் கருத்தும் இதற்கு அரண் செய்வதாக உள்ளது. இந்த 'உணர்வுக் குறிப்-பாற்ற'லே அவருடைய நடையின் தனித்தன்மை எனலாம்.

'உணர்வுக் குறிப்பாற்றல்' விளங்கும் கு. ப. ரா. வின் சில பகுதிகள் வருமாறு:

1. "பார்வதி பார்த்துக் கொண்டே கோலம் போட்டாள்-கை போட்டது; மனம் தடுமாறிக் கொண்டிருந்தது."

2. "சாவித்திரியின் பக்கத்திலிருந்த காபியின் சூடு ஆறி-விட்டது. சாவித்திரியின் உள்ளத்திலிருந்த சூடு ஆற வில்லை."

3. "இருவரும் வெகு நேரம் மௌனமாக இருந்தோம். ஆனால் மனது மட்டும் மௌனமாக இருக்கவில்லை."

4. "அழுது அழுது அவள் கண்களில் கண்ணீர் ஊற்று அற்றுப் போயிற்று. பொங்கிப் பொங்கி அவளுடைய

இருதயத்தின் துக்கம் ஒருவாறு அடங்கி விட்டது.... அழக்கூடத் திறமையற்றுப் போனாள்.''4

இலக்கிய நடை

உணர்வு நிலைகளைச் சித்திரிக்கும் உயிரோட்டமான நடையையே பெரும்பாலும் கையாண்டுள்ள கு. ப. ரா., சிறப்பான இலக்கிய நடையையும் சிற்சில இடங்களில் கையாண்டுள்ளார். ஆங்கிலம் வடமொழி, வங்காளம் ஆகிய மூன்று மொழிகளின் இலக்கியங்களில் அவர் பெற்றிருந்த பயிற்சியே அத்தகைய ஒரு நடைக்குக்காரணமாகவும் தூண்டுதலாகவும் அமைந்தது எனலாம். ''தினமும் அவள் தன் அறையிலிருந்து உஷையைப் போல வெளியே வருவாள். திக்குகள் எல்லாம் அவள் ஒளி பட்டுச் சிவக்கும். அவள் காலடி எடுத்து வைக்கும் போது ஒரு தடவை பூமி சிலிர்த்துப் பூ மகிழ்ச்சி கொள்வாள். அவள் தோழிகளுடன் பேசும் குரலைக் கேட்டுப் பட்சிகள் பாடம் செப்பும். மான்கள் வத்து அவள் விழிகளிலிருந்து மருட்சியைக் கற்றுக் கொள்ளும் '' : 5 கற்பவர் நெஞ்சைக்கொள்ளை கொள்ளும் இலக்கிய நடையும் கு.பா.ராவுக்குக் கைவந்த ஒன்றே என்பதற்கு இப்பகுதி ஒரு நல்ல எடுத்துக்காட்டு. 'மின்னக்கலை' என்னும் கதையில் இடம் பெற்றுள்ள பின்வரும் பகுதியும் மற்றொரு எடுத்துக்காட்டாய்க் குறிக்கத்தக்கதாகும் : ''மின்னக்கலை தன்னுடன் ஓர் இளமையையும் இன்பத்தையும் தினமும் கொண்டு வந்தாள். அவளுடைய மிதப்பான நடையும் மெதுவான குரலும் எனக்கு ஓர் ஆறுதலாக இருந்தன. என் வாழ்க்கையின் வெயில் தாபத்தினுடைய இறுதியில் அவள் தினமும் ஒரு மலர்க்காற்று போல வந்து 'குளுமை' கொடுத்தாள்.''6

உவமையும் உருவகமும்

இலக்கியஅணிகளுள் உவமை கு.ப.ரா.வின் உள்ளத்தைப் பெரிதும் கவர்ந்திருக்கின்றது. அவர் திரும்பத் திரும்பக் கையாண்டிருக்கும் ஓர் அணி உவமையே ஆகும். அவர் கதைகளில் நாற்பதுக்கும் மேற்பட்ட இடங்களில் வரும் உவமை-

களைப் படிப்பவர்க்கு, அவரை 'உவமைக் கலைஞர்' என்று பாராட்டவே தோன்றும். கு.ப.ரா. உவமையைத் தம் படைப்புக்கு அழகு சேர்க்கும் ஓர் அணியாக மட்டும் பயன்படுத்திக் கொள்ளவில்லை; எங்கெல்லாம் ஒரு கருத்தை அல்லது ஒரு செய்தியை அல்லது ஒரு மனநிலையை அழகாகவும் ஆழமாகவும் புலப்படுத்த வேண்டும் என்று விரும்பினரோ, அங்கெல்லாம் அவருக்குஉவமையே ஓடிவந்து குற்றேவல் செய்தது கு.ப.ரா. தம் கதைகளில் கையாண்டுள்ள உவமைகள் அழகும். ஆற்றலும் நிரம்பியவை ; புதுமையும் பொருத்தமும் வாய்ந்தவை. பரந்த வாழ்க்கை அனுபவமும் ஆழ்ந்த பார்வையும் இயைபுபடுத்தும் ஆற்றலும் சிறந்து விளங்கும் அவருடைய நான்கு உவமைகள் வருமாறு :

1. "இரவெல்லாம் மழை பெய்ததால் எதைப் பார்த்தாலும், நன்ருகக் குளிப்பாட்டி விடப்பட்ட குழந்தை போல இருந்தது.''

2. "தடைப்பட்ட கொடி நுனி எங்காவது சுற்றி வளைந்து வெளியேறி விடுவது போல, ராதையின் யௌவனம் எப்படியோ தலையெடுத்து நின்றது அவள் துக்கத்தையும் மீறிக் கொண்டு.''

3. ''தேய்த்த பாத்திரங்களில் கழுவு முன் இருக்கும் அழுக்கு, தண்ணீர் பட்டதும் விலகுவது போல மூன்று உள்ளங்களிலும் இருந்த மாசு அப்பொழுது விலகிற்று.''

4. ''பக்கத்தில் ரோட்டின் ஓரத்திலிருந்த மேடை மேல், வீடற்ற ஏழைகள் ஈசல்கள் போல நிறைந்திருந்தார்கள்.''7

பெண்ணழகை வருணித்து எழுதும் இடங்களில் கு ப.ரா. தமக்கென்று ஒரு தனிப்போக்கைக் கையாண்டுள்ளார் ; பெண்ணழகிற்கு உவமைகளாகத் தளிர் பிஞ்சு மலர் கொடி போன்ற இயற்கைப் பொருட்களையே பெரும்பாலும் பயன்படுத்தியுள்ளார். அத்தகைய உவமைகள் அவருடைய கதைகளில் இயல்பாக அமைந்து காணப்படுகின்றன. சில எடுத்துக்காட்டுக்கள் வருமாறு :

1. ''இதழ்கள் மாந்தளிர்கள் போல இருந்தன.''

2. ''அவளுக்கு அப்பொழுது வயது பதினுன்கு தான் ஆனுலும் வெள்ளரிப் பிஞ்சு போலத் தளதளவென்று வளர்ந்திருந்தாள்.''

3. ''பாலாவின் முகம் புன்னகையுடன் திடீரென்று மாலை நேரத்து மலர் போலப் பூத்தது.''

4. '' பாலம் பதினுன்கு வயது வரையில் கவலை என்பதே அறியாமல்-துக்கம் என்பதே இன்னதென்று தெரியாமல் காட்டில் செழிப்பும் வளப்பமும் கொண்டு தாவிப் படரும் கொடி போல வளர்ந்தாள்.''8

இயற்கையில் அமைந்துள்ள பலவற்றிலும் நிலவின் மேல் கு. ப. ரா. வுக்குத் தனி ஈடுபாடு உள்ளது. அவருடைய ஐந்து உவமைகளில் நிலவு இடம்பெற்றுள்ளமை அதற்குத் தக்க சான்று ஆகும். '' நெற்றியில் பூர்ண சந்திரன் போலப் பெரிய குங்குமப் பொட்டு இருந்தது.'' ''அவ்வளவு அழகும் காட்டில் அடிக்கும் நிலவு போல வீணுகிக் கொண்டிருந்தது.'' ''அகாலத்தில் மங்கிலியத்தின் சோபையை இழந்ததால் பகற் காலத்துச் சந்திரனைப் போல இருந்தாள்.''9 இவை நிலவு இடம்பெற்றுள்ள அவருடைய உவமைகளுக்கு மூன்று எடுத்துக்காட்டுக்கள்.

கு.ப.ரா. விடம் உவமை அளவிற்கு உருவகம் சிறந்து விளங்கவில்லை. எனினும் ஆங்காங்கே சில நல்ல உருவகங்களைக் காண முடிகின்றது. ''அவளுடைய ரோஜா அழகு வறுமை முள்ளில் கிடந்தது.'' ''அவன் ரோஜா முகத்தில் ஒரு புன்முறுவல் பூத்தது.'' ''வாழ்க்கைக் கரும்பின் இன்பக் கணுக்களை ஒவ்வொன்ருகச் சுவைத்தோம்.''10 இவை அவருடைய நடையில் இடம்பெற்றுள்ள உருவகங்களுக்கு மூன்று எடுத்துக்காட்டுக்கள்.

பழமொழிகளின் ஆட்சி

உவமைக்கு அடுத்த நிலையில் கு.ப.ரா. வின் நடையில் மிகுதியாகக் காணப்படுவது பழமொழிகளின் ஆட்சி ஆகும்.

கதை நிகழும் சூழலைச் சித்திரிக்கும் போதும், கதைமாந்தரின் உள்ளத்து உணர்வு நிலைகளைப் படைத்துக் காட்டும் போதும் அவர் பேச்சு வழக்கில் காணப்படும் பழமொழிகள் பலவற்றைக் கையாண்டுள்ளார். சில எடுத்துக்காட்டுக்கள் வருமாறு :

1. ''சுமார் இரண்டு மணிக்கு மந்தைக் கோயிலில் எள்ளுப் போட்டால் கீழேவிழாது என்பார்களே, அப்படிப் பட்ட கூட்டம்.''

2. '' 'இது என்ன பூவென்று இதை நித்தியம் வாங்கித் தலையில் வைத்துக் கொள்கிருய்?' என்று அவன் அவலை நினைத்துக் கொண்டு உரலை இடித்தான்.''

3. '' 'கெட்டும் பட்டணம் சேர்' என்கிற பழமொழியைக் கேட்டிருக்கிருன், பாவம்! அவ்வளவு பெரிய ஊரில் எப்படியாவது கூலி வேலை செய்து பிழைத்து விடலா-மென்று சென்னைக்கு வந்தான் பெண் சாதி பெண்-ணுடன்.''

4. ''வேலியே பயிரைத் தின்பது என்பார்களே, அந்த மாதிரி மேல் அதிகாரியே அக்கிரமம் செய்தால் குமாஸ்-தாக்கள் அட்டகாசத்தைக் கேட்கவும் வேண்டுமா?'' 11

வினையெச்சங்களின் வருகை

கு.ப.ரா.வின் நடையில் காணப்படும் மற்ருெரு சிறப்புக் கூறு வாக்கியங்களில் வினையெச்சங்களை மிகுதியாகப் பயன்-படுத்துவதாகும். கதைமாந்தரின் செயல்களை எல்லாம் ஒன்று விடாமல் அப்படியே எழுத்தில் வடிக்க வேண்டும் என்னும் முயற்சியில் வினையெச்சங்களே அவருக்குத் தக்க வகையில் பயன்படுவதைக் காண்கிருேம். எடுத்துக்காட்டுக்களாக அவரு-டைய கதைகளிலிருந்து சில இடங்களைப் பார்க்கலாம். 'எவன் பிறந்திருக்கின்ருனே?' என்னும் கதை இப்படித் தொடங்கு-கிறது : '' தீபாவளியன்று காலை கனகம் மாடி ஜன்னலில் உட்கார்ந்து தெருவின் இரு சிறகுகளிலும் நடக்கும் மகிழ்ச்சி மகாத்ஸேவத்தைக் கண்டு ஏக்கம் தட்டிப் போனவளாய்

மெய்ம்மறந்திருந்தாள்.'' 12 '' பூங்காவனம் பூச்சிக் கூடுகளைக் கழற்றித் தரையில் சேர்வைகாரர் முன் எறிந்து விட்டுத் தன் மகனுடன் வீட்டிற்கு வீரீட்டுக் கொண்டு சென்றாள்:'' 13 இவ்வாறு முடிகிறது 'அடிமைப் பயல்' என்னும் கதை. 'யார் மேல் பிசகு?' என்னும் கதையில் இடம் பெற்றிருக்கும் மற்றொரு நல்ல எடுத்துக்காட்டு வருமாறு : '' ராஜம் படுக்கையை எடுத்துக்கொண்டு வந்து கட்டிலுக்குச் சற்றுத் தூரத்தில் போட்டு விரித்து அதில் உட்கார்ந்து கொண்டு, பூவையும் கழுத்திலிருந்த சங்கிலியையும் எடுத்துப் படுக்கைக்குப் பக்கத்தில் கீழே வைத்தாள்.'' 14

இரட்டைக் கிளவியும் ஒலிக்குறிப்புச் சொல்லும்

கதைமாந்தரின் ஆழ்ந்த உணர்வையோ விரைந்த செயலையோ விளக்கி எழுதும்போது, கு.ப.ரா. இரட்டைக் கிளவிகளையும் ஒலிக்குறிப்புச் சொற்களையும் மிகுதியாகக் கையாண்டுள்ளார். ''கண்ணீர்த் தாரை மடமடவென்று பெருகியது.'' ''மோஹம் பலபலவென்று கண்ணீர் உதிர்த்-தாள்.'' '' கண்களில் நீர் மளமளவென்று வந்தது.'' ''அவன் தாய் மலமலவென்று கண்ணீர் உதிர்த்து விம்ம ஆரம்பித்-தாள்''. ''கண்களில் நீர் தாரை தாரையாகப் பெருகிற்று.''15 இவை கதைமாந்தர் கண்ணீர் விட்டு அழுவதைச் சித்திரிக்க அவர் கையாண்டுள்ள சில இரட்டைக் கிளவிகள். ''மடமட-வென்று அவன் மாடிப்படி இறங்கினான்.'' ''நூறு ரூபாய் நோட்டுகள் படபடவென்று அவர் முகத்தில்வந்து விழுந்தன.'' ''கைகளைஎடுத்து விட்டுக் கலகலவென்று சிரிப்பாள்.'' ''அவள் தடதடவென்று பேசினாள்.'' 16 இவை கதை மாந்தரின் விரைந்த செயலினை விளக்க அவர் பயன்படுத்தியுள்ள சில இரட்டைக் கிளவிகள்.

கு.ப.ரா.வின் நடையில் இடம்பெற்றுள்ள ஒலிக்குறிப்புச் சொற்களுக்குச் சில எடுத்துக் காட்டுக்கள் வருமாறு :''பங்குனி மாஸத்து வெய்யில் சுள்ளென்று அடித்தது.'' ''ராதை அதை வெடுக்கென்று பிடுங்கி எடுத்துக் கொண்டாள்.'' ''என் மனைவி பக்கென்று சிரித்தாள்.'' ''சுந்தாவின் முகம் சட்டென்று

மாறிற்று.'' ''அவள் உள்ளத்தில் சுரீர் என்று குத்தினது போன்ற ஒரு வேதனை உண்டாயிற்று.''17

பேச்சுத் தமிழ்

கு.ப.ரா. தம் கதைகளில் தேவையான போது தேவையான அளவிற்குப் பேச்சுத் தமிழையும் கையாண்டுள்ளார். மக்களின் அன்றாடப் பேச்சில் காணப்படும் சொற்களும் தொடர்களும் கலந்து அமையும்போது, அவருடைய நடை ஒரு வகை இயல்பும், மெருகும் பெற்று விளங்கக் காண்கிறோம். 'பரட்டை', 'சாக்கு', 'ஒசத்தி', 'நடமாட்டம்', 'ரோசம்', 'ஒத்தாசை', 'கிண்டல்', 'நாட்டுப்புறம்', 'அசல்', 'பராக்கு', 'கஞ்சி', 'பொண்டாட்டி' - இவை கு.ப.ரா. கையாண்டுள்ள பேச்சு வழக்குச் சொற்களுக்குச் சில சான்றுகள். 'படுத்த படுக்கை', 'சமய சந்தர்ப்பம்', 'தப்புத் தண்டா', 'மூச்சுப் பேச்சு', 'அக்கம் பக்கம்', 'அசட்டுச் சிரிப்பு', 'பச்சைக் குழந்தை', 'வெட்டவெளி', 'வியர்த்து விறுவிறுத்து', 'அக்கு அக்காக', 'இராப் பகலாக', 'ஓட்டமும் நடையுமாக' - இவை கு.ப.ரா. கையாண்டுள்ள பேச்சு வழக்குத் தொடர்களுக்குச் சில எடுத்துக்காட்டுக்கள். 'மின்னக் கலை' என்னும் கதையில் ஒரு கிராமத்தை வருணிக்கும் போது அவர் ஒரே வரியில் மூன்று பேச்சு வழக்குத் தொடர்களைக் கையாண்டு எழுதியுள்ளார் : ''சுற்றிலும் பயிர்பச்சை, தோட்டம் துரவு, மாடு கன்று நிறைந்த ஊர்.'' 18 பேச்சு வழக்குத் தொடர்கள் கலந்து அமைந்த கு.ப.ரா. வின் சிலசுவையான வாக்கியங்கள் இதோ:

1. ''பழம் உள்ளே செக்கச் செவேலென்று இருந்தது.''
2. ''உடம்பு மூன்று நாட்களிலேயே இளைத்துத் துரும்பாகப் போய்விட்டது.''
3. ''பாலு அதைக் கண் கொட்டாமல் என்பார்களே, அந்த மாதிரி பார்த்துக் கொண்டிருந்தான்.''
4. ''கனகத்திற்கு வெட்கம் நாக்கைப் பிடுங்கிக்கொள்ளலாம் போல இருந்தது.''
5. ''விசுவநாதன்...'விழுந்து விழுந்து' படித்தான்.'' 19

பிராமணக் கிளைமொழியின் செல்வாக்கு

கு.ப.ரா.வின் தனிநடையிலும் பிராமணக் கிளைமொழியின் (Brahmin Dialect) செல்வாக்கினைக் காண முடிகின்றது. 'கைக்காரியம்', 'ஜலம்', 'அமரிக்கை', 'அபத்தம்', 'அர்த்தம்', 'நாழி', 'பிராணன்', 'அக்கிரஹாரம்', 'ஸ்நானம்', 'ரேழி', போன்ற பிராமணக் கிளைமொழிக்கே உரிய சொற்கள் அவருடைய தனி நடையில் பயின்று வருகின்றன. ' – அண்டை' பிராமணக் கிளைமொழியில் சிறப்பாகக் காணப்படும் ஒரு பின்னொட்டு (suffix). அப்பின்னொட்டும் கு.ப.ரா.வின் தனி நடையில் பயின்று வந்துள்ளது. சில சான்றுகள் வருமாறு :

1. "அதன் பிறகு செல்லமும் குஞ்சுவும்சிறிது நேரம் நிர்ப்பந்தத்தின் மேல் பாட்டியண்டை உட்கார்ந்திருந்தார்கள்."

2. "சுந்தரம் பால் பாத்திரத்தை மேஜைமேல் வைத்து விட்டு கதவை மூடித் தாழ்ப்பாளிட்டு வெற்றிலை போட்டுக் கொள்ள மேஜையண்டை உட்கார்ந்தாள்."

3. "இரவெல்லாம் பாலு தான் படுக்கையண்டை கண்ணயராமல் உட்கார்ந்து கொண்டு கவனித்து வந்தான்."

4. "அவன் குத்துவிளக்கண்டை தன்சிறிய தகரப்பெட்டியை எடுத்து வைத்துக் கொண்டு, 'ரோஜா புஷ்பம் வெகு அழகு' என்ற பாடத்தைப் படித்துக் கொண்டிருந்தான்."[20]

சொல்லாட்சி

கு.ப.ரா.வின் நடையில் வடமொழிச் சொற்களின் விழுக்காடு மிகுதியாக உள்ளது. சிறுகதை, நாவல், கவிதை நாடகம், கட்டுரை ஆகிய எல்லா வகையான இலக்கிய வடிவங்களிலும் அவர் வடமொழிச் சொற்களை மிகுதியாகக் கலந்து எழுதியுள்ளார். "ஒரு வித உணர்ச்சிப் பெருக்கு மித மிஞ்சிய ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் ஐம்புலன்களையும் சிதறவடித்து, ஜீவனின் சுயப் பிரக்ஞையை அறவே ஒழித்து, சரீரத்தையே

நடைப்பிணமாக்கக் கூடும் என்பதற்கு என் தோழி ருக்மிணி ஓர் அத்தாட்சி"21: இது கு.ப.ரா.வின் 'காதலே சாதல்' என்னும் கதையின் தொடக்க வரி. இந்த ஒரு வரியில் மட்டும் அவர் ஏழு வடமொழிச் சொற்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். 'அசூயை', 'பிரக்ஞை', 'அர்த்தம்', 'ஜலம்', 'பிசகு', 'விஷயம்' 'பட்டவர்த்தனம்' ஆகியவை அவர் மிகுதியும் பயன்படுத்தும் வடமொழிச் சொற்கள். தமிழில் அருகி வழங்கும் சில வடமொழிச் சொற்களையும் அவர் ஆங்காங்கே கையாண்டுள்ளார். 'கல்மஷம்', 'தாரதம்மியம்', 'சௌஜன்யம்', 'வைஷம்மியம்', 'ஹானி', 'சுச்ருஷை', 'ஜாரணி', 'லவலேசம்', 'வாத்ஸல்யம்', 'துராக்கிரகம்', 'பரிஷ்காரம்', 'ஸ்மரணை' முதலான சொற்கள் அவ்வகையில் அமைந்தவை. வடமொழிச் சொற்களுக்கு அடுத்து, அன்றாடப் பேச்சு வழக்கில் இயல்பாக அமைந்து காணப்படும் ஆங்கிலச் சொற்களைக்கு .ப.ரா. தம் கதைகளில் கையாண்டுள்ளார். 'ஆபீஸ்', 'ஸ்டேஷன்', 'டாக்டர்', 'போட்டோ', 'காலேஜ்', 'ஹால்', 'பஸ்', 'ஸ்பூன்', 'டியூஷன்' 'பாக்கெட்', 'பிஸ்கட்', 'ரேடியோ', 'கோர்ட்', 'பாங்க்' 'கிளார்க்', 'எக்ஸ்பிரஸ்' முதலான சொற்கள் அவருடைய நடையில் கலந்து வந்துள்ள சில ஆங்கிலச் சொற்கள்'. இவை தவிர 'ஆஜர்', 'கருர்', 'சபாஷ்', 'லாந்தர்', 'சவாரி', 'பைசல்', 'தஸ்தாவேஜு', 'ஜவான்', 'ஜாக்கிரதை' 'ஜோர்' போன்ற பிறமொழிச் சொற்களையும் அவர் ஆங்காங்கே பயன்படுத்தியுள்ளார்.

முடிவுரை

அறிஞர் வ.ரா., கு.ப.ரா.வின் 'கனகாம்பரம்' எனும் சிறுகதைத் தொகுதிக்கு முன்னுரை தந்துள்ளார். அதில் 'உள்ளத் துடிப்பை இரண்டொரு சொற்களால், இரண்டொரு வாக்கியங்களால் சித்திரித்துக் காண்பிக்கக் கூடிய இணையில்லாத கலைஞன்' என்றும், 'மிருதுவான பாஷையில், கம்பீரமான உணர்ச்சியை வளர்ப்பதில் ராஜகோபாலன் தனிப்பட்ட கலைஞன்' என்றும் 22 அவரைப் பாராட்டியுள்ளார். வ. ரா. வின்

பாராட்டுரை கு. ப. ரா. வின் நடைபற்றிய ஆய்வுரையாகவும் விளங்குகிறது எனலாம்.

அடிக்குறிப்புகள்

1 G. L. Brook, The Language of Dickens (London: Andre Deutsch Limited, 1970), p. 13.

2 'காணுமலே காதல்', 'கனகாம்பரம்' 'புனர்ஜன்மம்', 'சிறிது வெளிச்சம்' ஆகிய நான்கு தொகுதிகளாகக் கு. ப. ரா. வின் கதைகள் வெளிவந்துள்ளன.

3 கா. சிவத்தம்பி, தமிழில் சிறுகதையின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் (சென்னை: பாரி நிலையம், 1967), ப. 60.

4 புனர்ஜன்மம், ப. 180; சிறிது வெளிச்சம், ப. 79; கனகாம்பரம், ப. 51; புனர்ஜன்மம், ப. 45.

5 புனர்ஜன்மம், ப. 27.

6 கனகாம்பரம், ப. 155.

7 புனர்ஜன்மம், ப. 68; கனகாம்பரம், ப. 136; புனர்ஜன்மம், ப. 125; கனகாம்பரம், ப. 127.

8 சிறிது வெளிச்சம், ப. 7; கனகாம்பரம், ப. 24; புனர்ஜன்மம், ப. 92; கனகாம்பரம், ப. 39.

9 கனகாம்பரம், ப. 3, 40, 103.

10 கனகாம்பரம், ப. 49; புனர்ஜன்மம், ப. 53; கனகாம்பரம், ப. 26.

11 கனகாம்பரம், ப. 97, 8, 130; புனர்ஜன்மம், ப. 80.

12 சிறிது வெளிச்சம், ப. 103.

13 கனகாம்பரம், ப. 67.

14 புனர்ஜன்மம், ப. 108.

15 கனகாம்பரம், ப. 144; புனர்ஜன்மம், ப. 77; சிறிது வெளிச்சம், ப. 108; கனகாம்பரம், ப. 123.

16 கனகாம்பரம், ப. 112; புனர்ஜன்மம், ப. 85; கனகாம்பரம், ப. 16; புனர்ஜன்மம், ப. 44.

17 சிறிது வெளிச்சம், ப. 109; கனகாம்பரம், ப. 24; புனர்ஜன்மம், ப. 40; சிறிது வெளிச்சம், ப. 30; கனகாம்பரம், ப. 69.

18 கனகாம்பரம், ப. 151.

19 சிறிது வெளிச்சம், ப. 42; புனர்ஜன்மம், ப. 21; சிறிது வெளிச்சம், ப. 115; கனகாம்பரம், ப. 60; புனர்ஜன்மம், ப. 103.

20 புனர்ஜன்மம், ப. 71; சிறிது வெளிச்சம், ப. 31; புனர்ஜன்மம், ப. 13; சிறிது வெளிச்சம், ப. 46

21 கனகாம்பரம், ப. 159.

22 வ. ரா. வின் முன்னுரை, கனகாம்பரம் (சென்னை: அல்லயன்ஸ் கம்பெனி, மூன்றும் பதிப்பு 1955), ப. 6.

6

மக்கள் கவிஞர்

*

0. 'பக்தியின் மொழி தமிழேயாகும்' என்று பார் புகழும் அளவுக்குப் பக்திப் பனுவல்களை ஆக்கித்தந்த அடியவர்களுள் ஒருவரே மணிவாசகர். அவர் இயற்றிய 'திருவாசகம்' என்னும் இறையனுபவ நூலில் வேறு எந்தச் சமய இலக்கியத்திலும் இல்லாத அளவுக்கு நாட்டுப்புற இலக்கியத்தின் செல்வாக்கு அமைந்துவிளங்குகின்றது. அதற்குரிய காரணம் யாது? என்ற வினவுக்கு விடை காண முயன்றதின் விளைவே இக்கட்டுரை.

1.0. இன்றைய திறனாய்வாளர்கள், ஒரு கவிஞனைப் படிக்கும்போது அவன் வாழ்ந்த காலத்தையும், அவன் வாழ்ந்த சமுதாயச் சூழலையும், அக்கவிஞனின் தனி மனித வாழ்க்கையையும் பற்றித் தெரிந்து கொள்ளவேண்டுமெனக் கருதுகின்றனர். இம்முறையில் மணிவாசகரின் காலச் சூழல், சமுதாயப்பின்னணி, தனிமனித வாழ்க்கை ஆகியவற்றைத் தெரிந்து கொள்வதன் மூலமே

மணிவாசகரின்படைப்பின்கண் காணப்படும் புதுமைகளை களையும் அவற்றிற்குரிய காரணங்களையும்அறிந்துகொள்ள முடியும்.

1.1. சமய இலக்கியக் காலம் என்று கி.பி. 650 முதல் 950 முடிய உள்ளகாலத்தையே வரையறை செய்துள்ளனர்.[1] மாற்றரசர்களின் ஆட்சிக்குட்பட்டு அடிமைகளாய்வாழ்ந்த தமிழினத்தின் மறுமலர்ச்சிக் காலமே இப்பக்திக் காலம் எனலாம். அரசியல், சமுதாயம், இலக்கியம் ஆகிய அனைத்துத் துறையிலும் இது ஒரு திருப்புமுனையே. சமயம் வேறு அரசியல் வேறு என்ற இயற்கை நெறிக்காலம் மாறி-யது. 'களப்பிரர் ஆட்சியைத் தமிழ் நாட்டிலிருந்து ஒழித்த பாண்டியரும், பல்லவரும் கூடச் சமணசமயத்தை ஏற்கக்-கூடிய நிலையில் தமிழ் நாட்டில் 'சமணம் செல்வாக்குப் பெற்று இருந்த காலம்.[2] திருநாவுக்கரசர், திருஞான சம்-பந்தர் ஆகியோர் தலைமையில் இயங்கிய பக்தி இயக்கம் தமிழ்நாட்டில் காலூன்றிய காலம்.

1.2. சங்க காலத்தின் இவ்வுலக வாழ்க்கை விருப்புக் கொள்கைக்கும், இருண்ட காலத்தின் இவ்வுலக வாழ்க்கை வெறுப்புக் கொள்கைக்கும் இடைப்பட்ட ஒரு வாழ்க்-கையை அமைத்துக்கொண்டது இக்காலச் சமுதாயம்.[3] ஒரு சிலருக்கு மட்டுமே உரியது சமயம் என்ற நிலையை மாற்றி அனைவருக்கும் பொதுவானதே சமயம் என்றும், கோயிலைச் சமூகப் பொதுவிடமாகவும் மாற்றிய பெருமை இக்காலத்தின் பக்தியியக்கத்தையே சாரும். சைவ பக்தி இயக்கத்தின் தோற்றத்திலும் வளர்ச்சியிலும் தமிழ்ப் பெண்கள் முக்கிய பங்கு கொண்டனர். காரைக்காலம்-மையார் தொடங்கி வைத்த பணியைத் திலவதியாரும், மங்கையர்க்கரசியாரும் தொடர்ந்து செய்ய வாய்ப்பளித்-தது இக்காலச் சமுதாயம். காதல் வாழ்விற் கண்ட மகிழ்ச்சியும், இல்லற வாழ்விற்பெற்ற பாதுகாப்பும் சமண பௌத்த மதங்களின் போதனையினாற் பறிபோவதைக் கண்ட பெண்கள், அச்சமயங்களுக்கு எதிராக நடந்த

சைவ மறுமலர்ச்சிக்கு முன்நின்று உழைத்தனர்? 4 சாதிப் பெயரால் உயர்வு தாழ்வு பேசும்நிலை மாறியது. திருநாளைப் போவார், திருக்குறிப்புத்தொண்டர் போன்றோரும் சமய மறுமலர்ச்சி இயக்கத்தில் இடம்பெற வாய்ப்பிருந்தது.

1.3. சமுதாயத்தில் ஏற்பட்ட மாறுதல்கள் போலவே இலக்கிய உலகிலும் எழுந்த மாறுதல்கள் பல உள்ளன. இலக்கியங்களில் மரபுவழிவந்த செறிவான நடையில் எழுதுவதே சிறப்பு என்ற நிலைமாறி, பாமர மக்களின் வாழ்விற்கும் பயனளிக்கும் வகையில் எளிய நடையில் இனிய இசையில் எழுதுவதே சிறப்பு என்ற முறையில் இலக்கியக் கொள்கைகள் அமைந்தன. 5 இவற்றிற்கெல்லாம் மேலாக விளையாட்டு முறையில் 'கருத்துரைத்தல்' (Play way method in Education) என்னும் முறை இடம் பெற்றதும்இக்காலத்தேயாம். புலனுணர்ச்சியைத்தூண்டும் தன்மைத்து எனப் புறக்கணிக்கப்பட்டதால் உறங்கிக் கிடந்த நுண்கலைகள் மீண்டும் புத்துணர்வு பெற்றன. இசை இழிவுதரும் சிற்றின்ப உணர்வைத் தூண்டும் தன்மைத்து என்ற கொள்கை மாறியது.

2.0. மேற்கண்ட கால, சமுதாய இலக்கியப் பின்புலங்களே மணிவாசகரை மக்கள் இலக்கியம் படைக்கும் மக்கள் கவிஞராக உருவாக்கின எனின் மிகையாகாது. உள்ளடக்கத்தால் உயர்ந்த சமயப்பொருளை விளக்குவனவாக அமைந்திருந்தாலும் உருவத்தால் நாட்டுப் பாடல்களாகவே அமைவதற்கு ஒவ்வொரு பின் புலமும் அவரைத் தூண்டின என்பதை அறிய முடிகிறது. இப் பின்புலங்களின் விளைவுகளைக் காணலாம்.

2.1. செல்வாக்கின் - அதிகாரத்தின் - உச்சியிலிருந்த சமண வணிக வர்க்கத்தினருக்கு எதிராகச் சமுதாயத்திலே கீழ்நிலையிலிருந்த பல சாதி மக்களையும், பரந்த ஒரு அணியின் கீழ்த் திரட்டினர் என்பதனைக் காலப் பின்புலத்தால் அறிய முடிகிறது. இவ்வாறு சாதி, குலம் முதலிய பிறப்புப் பாகுபாடுகளையும், பிரதேச வேறுபாடுகளையும், கடந்த

பரந்துபட்ட மக்கள் முன்னணி ஒன்றினை உருவாக்கும்போது அதற்குப்பொதுவானதாக மொழியொன்றே இயல்பாக அமைகின்றது. மொழிநூல்வல்லார் ஒப்புக்கொள்ளும் பேருண்மை இது. அதுமட்டுமன்று, மக்கள் அன்றாட வாழ்வில் உபயோகிக்கும் சாதாரண மொழியாகிய கருவியையே பெரும் வெகுசன இயக்கங் கட்டி வளர்ப்பவர்கள் பயன்படுத்துகின்றனர்.6 இதனையே மணிவாசகரும் கருவியாகப் பயன்படுத்தினர். மணிவாசகர் புறச்சமயங்களின் தாக்கம் குறைந்த காலத்தே வாழ்ந்த போதும் அகப்பகையை வெல்லும்திறனை மக்களுக்கு அளிக்கும் வகையில் சைவ சமய பாமர மக்களிடமும் பரவுதல் வேண்டும். என்ற நோக்குடன் எளிய பாமர மக்களின் பேச்சு மொழியிலேயே தம் நூலை (திருவாசகம்) அமைத்தார்.

இதன் விளைவாகவே திருவாசகத்தில்,

‘வித்து’ என்ற சொல் ‘விச்சு’ என்றும்
‘பித்தன்’ என்ற சொல் ‘பிச்சன்’ என்றும்,
‘பித்தேற்றி’ என்ற சொல்‘ ‘பிச்சேற்றி’ என்றும்,
‘வராமல்’ என்ற சொல் வராமெ’ என்றும்,
‘போகாமல்’ என்ற சொல் ‘போகாமெ என்றும்,
‘வைத்து’ என்ற சொல் ‘வைச்சு’ என்றும்,
‘யாக்கை’ என்ற சொல் ‘ஆக்கை’ என்றும்,
‘யானை‘ என்ற சொல் ‘ஆனை’ என்றும்,
‘யாராலும்’ என்ற சொல் ‘ஆராலும்’ என்றும்
‘யார்’ என்ற சொல் ‘ஆர்’ என்றும்
‘பற்றேதும்‘ என்ற சொல்’ ‘பத்தேதும்’ என்றும்

எழுத்து மொழியிலிருந்து பேச்சு மொழிக்கு மாறி, இடம் பெற்றிருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

2.2. வாய்மொழி இலக்கியத்தின் பண்புகள் பற்றி பேராசிரியர் அ. மு. பரமசிவானந்தம் அவர்கள் கூறுகை-

யில், இவை அனைத்தும் பலரும் கூடிப்பாடும் பாடலாகவும் மன்னரும், நகரும் வாழப் பாடுவனவாகவும் அமைவதைக் காணலாம்,(7) என்பார். மணிவாசகரின் பாடல்களில் பல கூட்டுப் பாடல்களாகவே (பலர் கூடிப் பாடும் பாடல்களாகவே) உள்ளன, இறைவனை வாழ்த்திப் பாடுவதாகவும், மழைவளம் வேண்டும் மக்கள் நலன் விரும்பும் பாடலாகவுமே திருவெம்பாவை போன்ற பாடல்கள் அமைந்திருக்கின்றன. சமயத்தை அனைவருக்கும் பொதுமைப்படுத்துதல் கருதியே இத்தகைய கூட்டுப்பாடல்களைப் படைத்தார் என்று கருத முடிகிறது.

2.3. ஏனைய சமயங்களால் புறக்கணிக்கப்பட்டதால் பொங்கி எழுந்த பெண்ணினத்தின் பெருமையைச் சிறப்பிக்கும் பொருட்டு, நாட்டுப்புறப் பாடல்களிலும் பெண்கள் கூடிப் பாடும் பாடல்களின் அமைப்பிலேயே தன் பாடல்களை அமைத்தார் என்பது விளங்கும். பெண்கள் கூடிப்பாடும் கும்மி விளையாட்டுப் பாடலாக அமைந்ததே 'திருத்தெள்ளேணம்' காலையில் நீராடச் செல்லும் பாவையரின் பாடல்களே 'திருவெம்பாவை' பூக்கொய்யும் பூவையரின் பூவுடன் நோகாதிருக்கும் பொருட்டுப் பாடும் பாடலே திருப்பூவல்லி. சுண்ணம்இடிக்கும் வெண்ணகையாரின் பொன்னுடல் குலுங்கப் பாடுவதுதான் திருப்பொற்சுண்ணம்.(8) மகளிர் தம் விளையாட்டுக் காலத்தே பாடும் பாடல்களே திருப்பொன்னூசல், திருச்சாழல் முதலியனவும். இப்பாடல்கள் பெண்களும் இறைவனின் அருளைப் பெற முடியும் என்ற சம உரிமைத் தத்துவத்தை மறைமுகமாக உணர்த்தும் வகையில் இயற்றப்பட்டனவே எனிம், மிகையாகாது.

3.0. பக்தி இயக்கம் காலூன்றிய காலத்திலேயே வாழ்ந்த ஏனைய அடியார்கள் தம் பாடல்களில் பெரும்பான்மை இடம்பெறாத நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் செல்வாக்கு, மணிவாசகர்தம் இலக்கியப்படைப்பில் மட்டும் அமைந்துள்ளதெனின் அதற்கு அவருடைய தனிப்பட்ட வாழ்க்கைச் சூழலும் ஒரு காரணமாகும். நாவரசரும்,

ஞான சம்பந்தரும் செய்த தொண்டிலிருந்து மணிவாசகர் செய்த சமயத்தொண்டு வேறுபட்டதே. அப்பரும், சம்பந்தரும், தமிழ் நாட்டில் சைவத்தினை நிலைநிறுத்தவேண்டியிருந்தது. மணிவாசகர் புறப்பகையின் தாக்கம் அதிகம் இல்லாத நிலையில் வாழ்ந்தவர். நிலைநிறுத்தப்பட்ட சைவத்தை பேணிப் பாமரர்மத்தியில் பரப்ப வேண்டிய நிலையிலே வாழ்ந்தவர் மணிவாசகர். இதனாலே இவர் அனைவருக்கும் புரியும் மொழியில் பாடினார்.

3.1. பாமரர்களின் மொழியில் பயிற்சி இல்லாத ஒருவன் பாமரர் மொழியில் இலக்கியம் படைத்தல் என்பது இயலாத ஒன்றாகும். இத்துணைச் சிறப்பாக பாமரர்களின் மொழியில் பாடியுள்ளார் எனில் இவர் பாமரர்பேசும் மொழியில் பயிற்சியுடையவராய் இருத்தல் வேண்டும். இவர் திருவாசகத்தின்கண் பயன்படுத்தியுள்ள மொழியைப் பற்றித் 'தென்பாண்டி நாட்டு வழக்குகள் பலவும், மலையாளி வழக்குகள் சிலவும் திருவாசகத்தில் காணப்படுகின்றன,' 9 எனப் பேரா. முத்துச்சண்முகன் அவர்கள் முடிப்பதும் ஈண்டு நோக்கத்தக்கது. மணிவாசகர் செந்தமிழ் நாடெனப் புகழப்பெற்ற பாண்டி நாட்டைச்சேர்ந்தவராக இருந்ததனாலும், அந்நாட்டு அமைச்சராகப் பணி புரிந்ததனாலும் தென்பாண்டிய நாட்டு மக்களுடன் நெருங்கிப் பழகும் வாய்ப்பைப் பெற்றிருக்கிறார். இவ்வாய்ப்பே இவர் மக்களின் மொழியில் மாபெரும் கருத்துக்களைப் பாடுவதற்கு உறுதுணையாக இருந்தது என்று கருத இடமுள்ளது.

3.2. அமைச்சர் என்ற முறையில் நாடெல்லாம் சுற்றி வந்தவர் செல்லும் வழியினிலே வயற்புறங்களிலே வருந்தி உழைப்போர் தம் உடல் வருத்தத்தை மறக்கும் பொருட்டுப்பாடும் இனியபாடல்களின் இசையினிலே மனதை இழந்திருக்கலாம். சிற்றூர் வீதிகளிலே சிறு வீடுகளின் முற்றத்திலே உரலிலிட்ட நெல்லை உலக்கையோச்சும் மகளிர்தம் கூட்டுப்பாடல்களிலே உள்ளம் குளிர்ந்திருக்கலாம்.

விழாக்காலங்களிலும், விளையாடும் போதினிலும் பெண்-கள் பாடிடும் கும்மி, ஊசல் முதலிய ஆட்டப் பாடல்களி-லும் நெஞ்சம் நாட்டம் கொண்டிருக்கலாம். அமைச்ச-ராய் இருந்த காலத்தில் நெஞ்சத்தைக் கவர்ந்த இந்நாட்டுப்புற இசையெல்லாம் அடியவராய் மாறிய நிலையில் அருட்பாடல்களுக்கு மெருகூட்டின. அதன் விளைவாகவே திருவாசகப் பாடல்கள் நாட்டுப் புறப்பாடல் அமைப்பில் அமைந்து விளங்கின.

3.3. 'சைவசமயக் குரவர்களுள் ஒருவராகப் பிற்காலத்தில் கூறப்பட்டுவரினும் 'நாயனார்கள்' வரிசையில் இவர் பெயர் காணப்படவில்லை'10 என்ற செய்தி ஈண்டு உற்று நோக்கத்தக்கது. இதேபோல் இவரை அமைச்சராகக் கொண்ட பாண்டியனும் சைவ சமயத்தைச் சார்ந்தவனாக இருந்தும் இவர் சைவக்கோயில் ஒன்றை அரசுப் பணத்-தில் கட்டியதற்காகக் கடுமையாகத் தண்டித்தான் என்ற செய்தியும் ஈண்டு ஆய்தற்குரியது. இவையெல்லாம் இவர் சைவ சமயக்குரவர்கள் ஏனையவர்களிலிருந்து வேறுபட்டவராக வாழ்ந்தார் என்பதோ அல்லது அவர்களின் பாடல்களிலிருந்து இவர் பாடல் வேறுபட்டிருந்ததோ இதற்குக் காரணமாயிருக்கலாம். இக்கருத்து மேலும் ஆய்தற்குரித்து.

4.0. பண்டொருகால் தான் கேட்ட, இசையும் பழகிய எளிய தமிழ் நடையும் கைவரப் பெற்றிருந்தாலும், திருக்கோவையாரைப் பாடியது போலப் பண்டிதத் தமிழி-லேயே திருவாசகத்தையும் பாடியிருக்கலாம். அவ்வாறு பாடாது எளிமையும், இனிமையும் பொருந்த இங்ஙனம் பாடியதற்கு மணிவாசகர் தம்குறிக்கோளும் தலைக்கீடாகும். ஏனைய புலவர்களைப் போல் மன்னரைப் பாடும் மகாகவி-களாகவோ, இறைவனைப்பாடும் ஏகாம்பரர்களாகவோ இருந்திருந்தால் இவர் இவ்வாறு பாடியிருக்க முடியாது. மக்களுக்காக இறைவனைப்பாடும் மக்கள் கவிஞராக விளங்கியதாலேயே இவர் பாடல்கள் இங்ஙனம் அமைந்தன, பொதுமக்களைப் பார்ப்பதற்காகவும், ஒற்றுமை உணர்ச்சியை இலகுவில் உருவாக்குவதற்காகவும் எளிய,

இனிய, உயிர்த்துடிப்புள்ள மொழியைத் தமது பாடலுக்கு ஏற்ற கருவியாகக் கைக்கொண்டார். நாட்டு மக்கள் பாடி வந்த நாட்டிலக்கியத்தின் உருவ அமைப்பினை எடுத்துக்கொண்டு அவ்வமைப்பிலேயே - அவர்கள் பாடி மகிழ்ந்த பாடல்களின் அமைப்பிலேயே—தான் கூறவந்த உயர்ந்த தத்துவக் கருத்துக்களையும் எளிதாகப் பாடி மக்களை ஒன்றுபட்டு உயரவைத்தார் மக்கள் கவிஞர்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. Meenakshi Sundaran T. P., "The Tamil Literary theory of the Bhakthi period in Journal of the Madurai University Dec, 1970.
2. வேலுப்பிள்ளை. அ, 'தமிழிலக்கியத்தில் காலமும் கருத்தும்' (1969) ப. 73.
3. Meenakshi Sundaran, T. P., "The Tamil Literary theory of the Bhakthi period" in Journal of the Madurai University, Dec. 1970.
4. வேலுப்பிள்ளை. அ. 'தமிழிலக்கியத்தில் காலமும் கருத்தும்' 1969, ப. 77.
5. Meenakshi Sundatan T. P. "The Tamil Literray theory of the Bhakthi period" in Journal of the Madurai University, Dec. 1970.
6. கைலாசபதி. க. 'பண்டைத்தமிழர் வாழ்வும் வழிபாடும்' 1966. ப. 119.
7. பரமசிவானந்தம், அ. மு. 'வாய் மொழி இலக்கியம்' ப. 93.
8. 'திருப்பொற்சுண்ணம்', 'திருத்தெள்ளேணம்', 'திருச்சாழல்', 'திருப்பூவல்லி' 'திருத்தோள் நோக்கம்', 'திருப்பொன்னூசல்' ஆரியபாடல் வடிவங்களை பக்தியிலக்கங்களில் முதன்முதலில் பயன்படுத்தியவர் மணிவாசகரே என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.
9. முத்துச்சண்முகன், 'திருவாசகத்தமிழ்', "இக்காலத் தமிழ்," 1973. ப. 36.
10. அருணசலம். ப. 'பக்தி இலக்கியம்' 1973. ப. 255.

*

7

கலித் தொகையில் கைக்கிளைக் காதல்

தொல்காப்பியம், மக்களின் அக ஒழுக்கலாற்றினை எழுவகைப் படுத்திப்பேசும். இவ்வெழுவகை ஒழுக்கலாறுகளைக் காட்டி நிற்கின்ற பாடல்கள் சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படினும், கைக்கிளை, பெருந்திணை என்ற இரண்டு திணைகளின் கீழ் தனித்தனியே பாடல்கள் காணப் பெறவில்லை. இவ்விரு திணைகளுக்குத் தொல்காப்பியர் கூறுகின்ற பொருண்மைகள் சில பாடல்களின் அடிக்குறிப்பாகக் காணப்படுகின்றன. அப்பாடல்கள் எல்லாம் அன்பின் ஐந்திணைகளாகக் குறிக்கப் பெறுகின்ற குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என்னும் திணைகளின் கீழ்தான் காணப்படுகின்றன. கருப்பொருளும், முதற்பொருளும் குறிக்கப்பெறு இவ்விரு திணைகளின் காதல் ஒழுக்கங்கள் நடுவணைந்திணை நிலத்து மாந்தரிடத்து நடப்பன வாகலின் இவற்றையும் அன்பின் ஐந்திணை ஒழுக்கலாறுகளைக் கூறுகின்ற பாடல்களோடு சேர்த்திருக்கின்றனர். ஐந்திணைக் காதல், கைக்கிளைக் காதல், பெருந்திணைக்காதல்

என்ற மூன்று நிகழ்வுகளும் சங்க இலக்கியங்களில் பிற்பட்ட கலித்தொகையில் தான் காணப்படுகின்றன.

'காமஞ்சாலா இளமையோள் வயின், ஏமஞ்சாலா இடும்பையெய்தி, நன்மையும் தீமையும் என்றிரு திறத்தாற்றன்னொடு மவளொடுந் தருக்கிய புணர்த்துச் சொல்லெதிர் பெருஅன் சொல்லி யின்புறல் புல்லித் தோன்றும் கைக்கிளைக் குறிப்பே என்பதனாற்றருக்கிச் சொல்லி சொல்லி சொல்லெதிர் பெருஅன் இன்புற்றது'1 எனவும் 'மடலூர்ந்து தலைவியை எய்திய தலைவன் தான் மடலூர்ந்தவாறும் அவளை எய்தியவாறுந் தனக்குப் பாங்காயினார்க்குக் கூறியது'2 (ஏறிய மடல் திறம்) எனவும், தொல்காப்பியம் கைக்கிளை பெருந்திணைகட்குக் கூறுகின்ற உரிப்பொருண்மைகள் கலிப் பாடல்கள் சிலவற்றின் கீழ் குறிக்கப் பெற்றுள்ளன. இப்பாடல்கள் குறிஞ்சி, முல்லை, நெய்தல் என்னும் மூன்று திணைப் பாடல்களோடு சேர்த்துக் குறிக்கப்பெற்றுள்ளன. இவற்றில் ஒருதலைக் காதல் என்னும் கைக்கிளைப் பொருண்மை பற்றி வருகின்ற கலிப்பாடல்களை இக்கட்டுரை ஆராய்கிறது.

குறிஞ்சிக் கலியில் காணப்படுகின்ற கைக்கிளைப் பாடல்கள் நான்கு.3 இப்பாடல்களில் குறிஞ்சிக்குரிய நிலமோ, பொழுதோ, மாந்தரோ குறிப்பாலுங் கூடச் சுட்டப்படவில்லை. இப்பாடல்களைக் குறிஞ்சித்திணையில் சேர்த்தமைக்கு, 'புணர்தல் நிமித்தமாதலிற் குறிஞ்சியிற் கோர்த்தார்'4 எனக் குறிக்கின்றார் நச்சினார்க்கினியர். 'ஞாழல் முடித்தாளென நெய்தற்றலைவி போலவும், ஊர் கானிவந்த பொதும்பரென்றதனால் மருதத்துக் கண்டான் போலவுங்கூறிக் குறிஞ்சிப் பொருளாகிய புணர்தல் நிமித்தம் பொருளாக முடித்துள்ளார் ஆசிரியர்'5 (கபிலர்) என்றும் உரை எழுதுகிறார். ஒவ்வொரு ஒழுக்கமும் அவ்வவற்றிற்குரிய நிலத்தின் கண்ணேதான் நிகழ்தல் வேண்டும் எனத் தொல்காப்பியர் விதி ஏதும் கூறவில்லை. நிலம் மயங்குதலும், காலம் மயங்குதலும், கருப்பொருள்கள் மயங்குதலும் பெறும் என்பதனை, ''உரிப்பொருள் அல்லன மயங்கவும் பெறுமே,''6 ''திணைமயக் குறுதலும் கடிநிலை இலவே''7 எனவரும் தொல்காப்பிய நூற்பாக்கள் குறிக்கின்றன.

முல்லைக்கலியில் வருகின்ற கைக்கிளைப் பாடலில் (பாடல்: 109) முல்லைத் திணைக்குரிய தலைமகளே தெளிவாகச் சுட்டப்படுகின்றாள். 'இவள்தான் ஆயமகள், திருத்தாச் சுமட்டினள் ஏனைத்தோள் வீசி வரிக்கூழ வட்டி தழீயி அரிக்குழை ஆட மோரோடு வந்தாள்' எனக் குறிக்கப்படுதலால் முல்லைத் திணை மாந்தரே குறிக்கப்பட்டிருத்தல் தெளிவு.

குறிஞ்சிக்கலியில் வருகின்ற மூன்று கைக்கிளைப் பாடல்கள் (குறிஞ்சிக்கலி: 20, 21, 22) ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடைய பாடல்களாகவே காணப்படுகின்றன. மூன்று பாடல்களிலுமே ஒரு வளர்ச்சி நிலையினைக் காணலாம். மூன்று பாடல்களிலும் சொல்லெதிர் பெறுது நிற்கின்ற தலைமகன் ஒருவனே; அவனது ஏமாஞ்சாலா இடும்பைக்குக் காரணமான தலைமகளும் ஒருத்தியே.

முதற் பாடலில் தலைவியைக் கண்டு காதல் விருப்புற்ற தலைமகன் தன்னுடனும் அவளுடனும் தருக்கிய புணர்ப்பினைக் கூறுகின்றான். அடுத்த பாடலில் ஏமஞ்சாலா இடும்பை எய்தியமையை உரைக்கின்றான். இறுதிப் பாடலில் சொல்லெதிர் பெறுது தன் காதல் நிலையைச் சொல்லி நிற்கின்றான்.

இயற்கைப் புணர்ச்சிக்கு முன் நிகழ்கின்ற காட்சி 'ஐயம்', துணிபு, குறிப்பறிதல் என்ற நான்கும் கைக்கிளைக்காதலரிடத்தும் நிகழ்வன. 'ஐயக்கிளவி ஆடூஉற்கு உரித்தே' [8] என்றதனுல் ஆடவரித்து மட்டுமே ஐயம் நிகழும் எனத் தொல்காப்பியர் குறித்திருக்கிறுர். சங்க இலக்கியங்களில் புணர்ச்சிக்கு முன் தலைவனும் தலைவியும் முதன் முதலாகச் சந்திக்கின்ற பொழுது தலைவியிடத்து ஐயம் நிகழ்ந்ததாகப் பாடல்கள் காணப்பெறவில்லை. ஆனுல், முத்தொள்ளாயிரக் கைக்கிளைப் பாடல்களில் வருகின்ற தலைவியிடத்து காட்சி, ஐயம், துணிபு போன்றன நிகழ்வதாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. [9]

சங்க அக இலக்கியங்களில் ஆடவரிடத்து மட்டுமே நிகழ்கின்ற ஒருதலைக் காதல்தான் காணப்படுகின்றது. எனவே தலைமகனிடத்து மட்டுமே மேற்கூறப்பட்ட காட்சி, ஐயம், துணிபு, குறிப்பறிதல் என்ற நான்கும் நிகழ்வதாகப் பாடல்-

களில் குறிக்கப்பட்டிருக்கிறது. அத்தன்மையில் கலித்தொகையில் காணப்படுகின்ற கைக்கிளைத் தலைமகன் தலைவியைக் கண்டு, ஐயுற்று, தெளிந்து, அவளது குறிப்பினை உணர்கின்றான்.

அகன்மதி தீங்கதிர் விட்டது போல முகனமர்ந்து, ஊர்க்கால் நிவந்த பொதும்பருள், ஞாழல் முதிரிணர் கொண்டு கழுமமுடித்துக் கண்கூடு கூழை சுவன்மிசைத் தாதொடு தாழ நிற்கின்ற தலைமகளைத் தலைமகன் காண்கின்றான் (காட்சி). கண்டதும் இவள் யார் கொல்? ஆங்கேயோர் வல்லவன் தைஇய பாவை கொல்? நல்லார் உறுப்பெல்லாங் கொண்டியற்றியாள் கொல்? வெறுப்பினால் வேண்டுருவங் கொண்டதோர் கூற்றங்கொல்? என ஐயமுறுகிறான் (ஐயம்). ஐயுற்றவன் கொடியியற் பல்கலைச் சில்பூங் கலிங்கத்தள் ஈங்கிதோர் நல்கூர்ந்தார் செல்வ மகள் எனத் தெளிகின்றான் (துணிபு). ஐயம் தெளிந்த தலைமகன் அவளது காதற் குறிப்பினைத் தேறுதல் நோக்கோடு 'இவளைச் சொல்லாடிக் காண்பேன்' என்கின்றான்.*10*

மூன்று பாடல்களிலும் வருகின்ற தலைவனும் தலைவியும் ஒவ்வொருவரேயாகலின் மூன்று பாடல்களிலும் தலைமகனுக்குக் காட்சி, ஐயம், தெளிவு நிகழ்வதாகக் குறிக்கப்படவில்லை. அவை நிகழ்வனவாக மூன்று பாடல்களிலும் பாடப்பட்டிருப்பின் ஒவ்வொரு பாட்டிற்குமுரிய தலைவன் தலைவியர் வேறுபட்டோர் என எண்ணுதற்கு இடமுண்டு.

'நுணங்கமைத் திரளெனத்' தலைவியின் தோளினை மூங்கில் தோள் எனப் பாராட்டுகின்ற தலைமகன், அடுத்த பாடலிலும் 'வேயெனத் திரண்ட தோளள்' என நலம் பாராட்டுகின்றான். 'மானோக்கினள்' என முதற் பாடலில் குறிப்பது போலவே 'மாவென்ற மட நோக்கினள்' என்றும், 'பிணையெழின் மானோக்கினள்' என்றும் அடுத்தடுத்துள்ள பாடல்களிலும் குறிக்கின்றான். பின்னும், 'வாலெயிற்றினள்', 'கூரெயிற்றினள்' என ஒரு புடை யொப்புமைப் படுத்தியே பேசுகின்றான். எனவே தலைமகன் காண்கின்ற, காதல்

விருப்புக் கொள்கின்ற தலைமகள் ஒருத்தியே என்பது தெளிவு. தலைமகனும் ஒருவனே. மூன்று பாடல்களிலும் காண்கின்ற தலைமகள் மூவராக இருப்பின் அவர்களுடைய உறுப்பு நலங்களைப் பாராட்டுகின்ற தலைமகன் சிறிதேனும் வேறுபாட்டினைக் காட்டியிருப்பான்.

இத்தலைவன் காண்கின்ற தலைவி, அன்ன நடையள், மயிலியலாள், மலருண் கண்ணள், முதிர்கோங்கின் முகையென முகஞ்செய்த குரும்பையெனப் பெயல்துளி முகிழெனப் பெருத்த இளமுலையள். தலைவன் குறிப்பது போலக் குறிப்பின் 'உயிர் வௌவும் தோற்றத்தாள்'. இங்கு காட்டப் படுகின்ற உறுப்புப் புனைவெல்லாம் தலைவியைப் பருவமுற்றாளாகவே காட்டியிருக்கின்றன. தலைவியிடத்துக் காதல் கொள்கின்ற தலைமகன் தலைவியைப் புனைகின்ற போது பருவமடையாதாற்குரிய உறுப்புப் புனைவெல்லாம் கூறான். தலைவி பருவமுற்றாளாகக் காட்டப் பெற்றிருப்பினும் காம உணர்வுகளை அறியாதாளாகவே காட்டப் பெற்றிருக்கிறாள். இதனைத் தலைமகனே, 'இளமையான் உணராதாய்' என்றும், 'சொல்லினும் அறியாதாய்' என்றும், 'மடமையான் உணராதாய்' என்றும் கூறுதலால் நன்கு தெளியலாம்.

குறிஞ்சிக்கலியில் கூறப்படுகின்ற தலைமகன் பாண்டிய நாட்டிற்குரியவனாக இருத்தல் வேண்டும் எனத் தெரிகிறது. காதல் நோய் செய்கின்ற அவளது உறுப்பு நலங்களுக்குப் பாண்டியனது சார்புகளையே ஒப்புமை கூறுகின்றான். இவற்றை,

''பூந்தண்டார்ப் புலர்சாந்தின் தென்னவ னுயர்கூடல்
தேம்பாய அவிழ்நீலத் தலர்வென்ற அமருண்கண்
ஏந்துகோட் டெழில்யானை ஒன்னுதார்க் கவன்வேலின்
சேந்து நீ இனையையால் ஒத்ததோ'' 11

எனவும்,

''வகையமை தண்தாரான் கோடுயர் பொருப்பின் மேல்
தகையிணை ரிளவேங்கை மலரன்ன சுணங்கினாய்'' 12

எனவும் வருகின்ற வரிகள் காட்டி நிற்கின்றன.

அவள் பொருட்டே வாழ்வெனக் கருதுகின்ற தலைமகன், ஏமஞ்சாலா இடும்பை யெய்தி அவளை முன்னிலை நிறுத்தியே, 'நல்லாய் கேள்' எனவும், 'கேளினி' எனவும், 'அறியாயோ' எனவும், 'உணராயோ' எனவும் பேசுகின்றான். அவளது காதல்உளம் பெறாது நிற்கின்ற அவனது இடும்பை நிலையினை, "உளனாவென்னுயிரை யுண்டுயவு நோய் கைம்மிக'' என அவனே கூறிக் கொள்கிறான்.

தலைமகள் சொல்லெதிர் ஆடா நின்றமையினை 'யா-தொன்றும் வாய் வாளாது இறந்தீவாய் கேளினி' எனவும், 'இனையன கூற இறைஞ்சுபு நிலனோக்கி நினையுபு நெடி-தொன்று நினைப்பாள் போல் மற்றாங்கே துணையமை தோழியர்க் கமர்ந்த கண்ணள்' எனவும் தலைமகனே கூறு-கின்றான்.

அவள் சொல்லாடாது நிற்பப் பெருகுகின்ற காமத் துய-ரால் 'இவ்வூர் மன்றத்து மடலேறி நிற்பேன்' என உரை சாற்றுகின்றான். 'மடல் ஏறுதல்' பெருந்திணை என்றும், மடன்-மாகூறுதல் (மடல் ஏறுவேன் என்று கூறுதல்) கைக்கிளை என்றும் உரையாசிரியர் நச்சினார்க்கினியர் எழுதுகிறார்.13 அவளால் அவன் இடும்பை எய்தியவிடத்தும் அவளிடத்துக் குறைகூற அவனது காதல் உள்ளம் மறுக்கிறது. எனவே 'நீயுந்தவறிலை, நின்னைப் புறங்கடைப் போதரவிட்ட நுமரும் தவறிலர், நிறையழி கொல்யானை நீர்க்கு விட்டாங்கு பறை-யறைந்து செல்லற்கவென்று இறையே தவறுடையான்' என மொழிகின்றான்.

'இளமையால் அறியாதாள்', மடமையால் அறியாதாள், வருந்த நோய் செய்திறப்பினல்லால் மருந்தல்லள் என்றெல்-லாம் உணர்ந்த பின்னும் அவள் பொருட்டே வாழ்வு எனக் காதலுறுதியோடு ஐந்திணைக் காதலாக அவனுடைய காதல் தொடரக் காலத்தை எதிர் நோக்கி இருக்கின்ற தலைமகனே இக்கலித்தொகை (குறிஞ்சிக்கலி)க் கைக்கிளைப் பாடல்களில் காட்டப்படுகின்றான்.

இம்மூன்று பாடல்களைத் தொடர்ந்து காணப்படுகின்ற, ''தளைநெகிழ் பிணிவந்த பாசடைத் தாமரை.........14'' என்ற பாடலும் தலைவனது ஒருதலைக் காதலை-விருப்பினைக் கூறுவ-தாகவே உள்ளது. 'இரந்து குறையுற்றுப் பின்னின்ற தலைவன் ஆற்றாளாய் தலைவியை நோக்கி இங்ஙனம் வருத்துவையாயின் நீ செய்தவம் இன்றாமெனக் கூறியது'15 என வரும் துறை விளக்கம் கைக்கிளைப் பொருண்மையையே தருதல் காண்டற்-குரியது.

'என் பால் (அறிவு) என்னை விட்டிகத்தர இறந்தீவாய் கேளினி' என விளித்து, 'எனக்கருள் செய்யாயாயின், நற்-கணவர் பெறுதல் வேண்டி தையில் நீராடிய தவந்தலைப் படுவாயோ' எனவும், 'பிறர் மனைப்பாடி நீயெய்தியன பலர்க்-கீத்த பயம் பயக்கிற்பதோ' எனவும் பேசுகின்றான். செய் தவத்தின் பயன் பெறக் கருதின் எனக்கருள் செய்க ; இல்லை-யெனில் செய்ததன் பயன் பற்று விடாது எனக் கூறுகின்றான். அவளோ அத்தலைமகனுக்கு காதல் அருள் செய்ததாகப் பாடலில் குறிக்கப் பெறவில்லை ; எதிர் மொழியும் பேசினா-ளில்லை. எனவே இப்பாடலின் தலைமகன் ஒருதலைக் காதல் உள்ளத்தோடு நிற்பவனாகக் காட்டப் பெற்றுள்ளான். ஆகவே இப்பாடலையும் கைக்கிளைப் பாடல் எனக் குறித்தற்குப் பொருந்தும் ; குறித்தல் வேண்டும்.

அடியோரிடத்தும், வினைவல பாங்காயினாரிடத்தும் கைக்-கிளைக் காதலும், பெருந்திணைக் காதலும் நடக்குமென உரை-யாசிரியர்கள் குறிக்கின்றனர்.16 இவை நீங்கிய அன்புடைக் காதல் இவர் நீங்கிய மேலாரிடத்து (பிறரிடத்து) நடக்குமென்-பது இவர்கள் கருத்து. தொல்காப்பியர் கைக்கிளை பெருந்திணைகட்கு உரிப்பொருள் மட்டுமே கூறியிருக்கி-றார். கருப்பொருளும் முதற்பொருளும் கூறவில்லை. இதனை இவ்வுரையாசிரியர்களும் குறிக்கின்றனர்.17 குறித்த பின்-னும் கருப்பொருளில் அடங்குகின்ற மாந்தரைக் கைக்கிளைக்-கும் பெருந்திணைக்கும் கூறியிருக்கிறார் எனக் கூறுதல் பொருத்தமற்றதாகவே தோன்றுகிறது இவ்விரு திணைக்கும் நிலமும் மாந்தரும் குறிக்கவில்லையெனினும் இவ்விரண்டும்

ஐந்திணை நிலத்தும், அந்நில மாந்தரிடத்தும் நடக்கும் என்பதே தொல்காப்பியரது கருத்தாக இருக்க வேண்டும். இக் கருத்து, தொல்காப்பியர் காதல் மாந்தர் பற்றிச் செய்த நூற்பாக்களுக்கு உண்மைப் பொருள் காண்போருக்குத் தெளிவு பெறும்.

''பெருங்கட லுள்கலங்க நுண்வலைவீசி
ஒருங்குடன் தன்னைமார் தந்த கொழுமீன்
உணங்கல் புள்ளோப்பும் ஒளியிழை மாதர்
அணங்காகும் ஆற்ற வெமக்கு''[18]

எனவரும் ஐந்திணை ஐம்பதுப்பாடல் வினைவலரின் அன்புடைக் காதலுரிமையைக் கூறி நிற்கின்றது.

இவ்வாறே கலித்தொகையில் வினைவல பாங்கரிடத்தும், அவர் நீங்கிய பிறரிடத்தும் கைக்கிளைக் காதல் நடைபெறுவதாகக் காட்டப்படுகின்றது. முல்லைக்கலி கைக்கிளைப் பாடலில்[19] வருகின்ற தலைமகன் (வினைவல பாங்கன்) எதிர்க்காதல் பெறுது நெஞ்சோடு சொல்லி இன்புறுகின்ருன். பாலோடும் மோரோடும் வருகின்ற இவள் யாருக்கும் அணங்காவாள் என்று கருதி ஊர் மகளிரெல்லாரும், கணவர்காணின் இவளோடு செல்வர் எனக் கதவடைத்து, எம் கொழுநர்க்கு மாங்காயோடு உண்டி ஊட்டுவோம் நின் கிளையொடு செல்க என்று சொல்லுதற்குரியள் என்னை வருத்தும்படி நோய் செய்து நோய் தீர்க்கும் மருந்து எனக்களியாது செல்கிருள் எனத் தன் தனிமைக் காதலைக் கூறுகின்ருன்.

முல்லைக்கலிப் பாடல்கள் (12, 13) இரண்டின்கீழ் 'இது வினைவல பாங்கிற்றலைவியை ஆற்றிடைக் கண்டு வினைவல பாங்கிற் றலைவன் விலக்கி நகையாடி இருவரும் சில மொழி கூறிய வழி அவள் கூட்டத்திற்கு உடம்பட்டது. இது கைக்கிளை' என நச்சினர்க்கினியர் எழுதுவர்.[20] இவ்வுரையாசிரியரே, தொல்காப்பிய அகத்திணையியல் நூற்பா ஒன்றின் உரையில்,

"கல்லாப் பொதுவனை நீமாறு"
எனப் பொதுவியர் கூறலும்,

"நாடாஅக் கரும்பமன்ற தோளரைக் காணின்
விடாஅலோம் பென்று ரெமர்"

எனப் பொதுவர் கூறலும் மிக்க காமத்து மிடலாகிய பெருந்திணையாகலின் முல்லையுட் கோத்தார் என மேலே கைக்கிளை எனக்கூறிய பாடல் வரிகளை எடுத்துக் காட்டி முரண்பட உரைத்துள்ளார்.21 இம்முரண்பாட்டினை இளவழகனாரும் எடுத்துக் காட்டுவர்.

இப்பாடல்களில் வருகின்ற தலைமகள், தலைமகனுடைய கூற்றிற்கு எதிர் மொழி கூறுகிருள். நோய் செய்த தோளரைக் (தலைவியைக்) காணின் அவரை விடாது அவர் செய்த நோயினை அவராலே தவிர்க்க என என் சுற்றம் கூறிற்று என்ற தலை மகனுக்குக் காதல் உடன்படாது, சில சொல்லோடு நிறுத்திக்கொள்கவென என் சுற்றம் கூறிற்று எனவும், நுமர் செயல் நானறிந்ததே என்னைச் செல்லுதற்கு விடு எனவும் கூறுகிருள் தலைமகள். சொல்லாடாது நிற்கவெனக் கூறினரேயன்றி புல்லாது நிற்கவென நுமர் கூறினுரல்லர் எனக்கூறி 'முயங்குக நின் முள்ளெயிறுண்கும்' எனத் தலைமகன் அவனுடைய மிக்க காமத்தால் அவளைக் கூடுகின்ருன். இவற்றைத் தொல்காப்பியர் கூறுகின்ற பெருந்திணைக்காதற்குரியன எனக் கூறுதற்குப் பொருந்தும். கைக்கிளை நிலையில் காட்டப்பெறவில்லை.

முல்லைக் கலியில் ஆயமகளை ஏறு தழுவிய காளைக்கு உரியளாக்குகின்ற செய்தி பல பாடல்களில் கூறப்பட்டுள்ளது.

"முள்ளெயிற் றேஎரிவளைப் பெறுமிதோர்
வெள்ளேற் றெருத்த டங்குவான்"22
"கொல்லேற்றுக் கோடஞ்சுவானை மறுமையும்
புல்லாளே யாய மகள்"23

என வருகின்ற வரிகள் அச்செய்தியைக் குறிக்கின்றன.

வடநாட்டு மணமுறைகள் எட்டனுள்24 ஆசுரம் என்பது, வில்லேற்றியானுக்கும் கொல்லேறு தழுவியானுக்கும் மகள் கொடுத்தல். கொடுத்தற்குரிய மகளைக் கொள்தல் விருப்பொடு ஏறுதழுவ பலர் முற்படுவர். தழுவிய ஒருவன் தலைவியை அடைவான். தலைவியின் காதலைப் பெறுதல் வேண்டும் என்ற காதல் உணர்வு இருந்தமையாலேயே ஏறு தழுவுவான். ஏறு தழுவிய எல்லாரையுமோ, ஏற்றடக்கிய ஒருவனையோ தலைவி விரும்பினள் எனக்கூறுதற்கியலாது. தலைவன் விரும்பிய ஒருதலை விருப்பிற்கு அவள் உடன்படுகிருள். இது வழக்க முறையாகையால் அவர்கள் பின் அன்புடை வாழ்க்கையை நடத்துவர். எனவே 'கொல்லேறு அடக்கல்' கைக்கிளை எனக் கூறிய நச்சினர்க்கினியர், 'ஏறு தழுவினற்கு உரியள் இவள் என வந்த கைக்கிளைகளெல்லாம் முல்லைக்கலி பலவற்றுள் காண்க'25 என்ருர்.

உரிப்பொருளாலேதான் அகப்பாடல்கள் சிறப்புப் பெறுகின்றன. உரிப்பொருள் என்னும் காதலொழுக்க அடிப்படையிலேதான் தொல்காப்பியர் அகத்திணையை ஏழாகப் பகுத்திருக்கிருர். மேலே கூறப்பட்ட பாடல்கள் எல்லாம் உரிப்பொருளால்தான் கைக்கிளைப் பாடல்களெனக் குறிக்கப்படுகின்றன. எனவே அவற்றை குறிஞ்சி, முல்லை - போன்ற திணைகளின் கீழ் அடக்காது தனித்துத் தொகுத்து அமைத்தல் வேண்டும்.

கலித்தொகைப் பாடல்களில் சொல்லெதிர் பெருது தாமே தம் காதல் நிலையைச் சொல்லிச் சொல்லி நின்ருேரின் ஒருதலைக் காதலையும், ஏறு தழுவியோரின் ஒருதலைக் காதலையும் காண முடிகின்றது. வினைவல பாங்கர் மட்டுமல்லாது அவர் நீங்கிய பிறரும் (ஏவல் மரபினர்) கைக்கிளைத் தலைவராகக் காட்டப்படுகின்றனர். தலைமகள் பருவமுற்றவளாக இருப்பினும் காதல் செவ்வியினை அறியாதாளாகக் கூறப்படுகிருள். குறிஞ்சிக்கலியில் வருகின்ற கைக்கிளைத் தலைமகன் பாண்டிய நாட்டிற்குரியவனுக இருக்கிருன். அவனுடைய கைக்கிளைக் காதல் நிலை தொடர்ந்து மூன்று பாடல்களில் கூறப்படுகிறது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. கலித்தொகை-நச்சினார்க்கினியர் உரை: ப. 164.
2. கலித்தொகை-நச்சினார்க்கினியர் உரை: ப. 426.
3. கலித்தொகைப் பாடல்கள் : 56, 57, 58, 59.
4. கலித்தொகை-நச்சினார்க்கினியர் உரை: ப. 165.
5. கலித்தொகை-நச்சினார்க்கினியர் உரை; ப. 165.
6. தொல்காப்பியம்-(இளம்) அகத்திணையியல் நூற்பா-5.
7. தொல்காப்பியம்-(இளம்) அகத்திணையியல் நூற்பா-5.
8. தொல்காப்பியம் பொருளியல் (இளம்) நூற்பா: 42.
9. முத்தொள்ளாயிரம்: பாடல்கள் 105, 130.
10. கலித்தொகைப் பாடல். 56.
11. பாடல்: 57. வரிகள்: 8-11.
12. பாடல்: 57. வரிகள்: 16-17.
13. தொல்காப்பியம்-பொருளதிகாரம்: ப. 117.
14. பாடல்: 59.
15. கலித்தொகை-நச்சினார்க்கினியர் உரை, ப. 173
16. தொல்காப்பியம் பொருளதிகரரம்:
    நச்சினார்க்கினியர்-உரை: ப. 52.
    இளம் பூரணர்-உரை. ப. 27.
17. தொல். இளம்பூரணர்- ப. 2.
    'கைக்கிளையும் பெருந்திணையும் உரிப்பொருளாம் என்றுணர்க, ப. 7.
    'எழுவகைத் திணையினும் நிலம் பெறுவன நான்கு என்றவாறாயிற்று. நடுவணது பாலை என்று எற்றாற் பெறுதும் எனின், வருகின்ற சூத்திரங்களுள்' நச்சினார்க்கினியர்-ப. 115
    'உரிப்பொருளல்லாக் கைக்கிளையும் பெருந்திணையும்'

18. ஐந்திணை ஐம்பது-பாடல்: 47.

19. பாடல்: 109.

20. கலி. நச். உரை: பக்: 358, 361.

21. தொல். நச். உரை: ப: 36.

22. கலி- பாடல்: 104. வரி-18-19.

23. கலி. பாடல்: 103, வரி- 63-64.

24. பிரமம், பிரசாபத்தியம், ஆரிடம், தெய்வம், காந்தருவம், அசுரம், இராக்கதம், பைசாசம்.

25. தொல்-நச். உரை: ப: 35.

8

பட்டினப்பாலையின் யாப்பு - ஒரு மறு மதிப்பீடு

பட்டினப்பாலை, பத்துப்-பாட்டென்னும் சங்கத்தொகை-யில் ஒன்று. அதன் யாப்பு வடிவம் (Metrical form) பற்றி இரண்டு வகையான கருத்துக்-கள் நிலவுகின்றன. சி. சி. பௌலி (C. C. Bowely) என்ற மொழியியலறிஞரின் 'யாப்பு மதிப்பீட்டுக் கொள்கையின்' (Principle of metrical evaluation) அடிப்படையில், பட்டினப்பாலையின் யாப்பினை மறுமதிப்பீடு செய்வதே, இக் கட்டுரையின் நோக்கம்.

இறுதிறப்பட்ட கருத்துக்கள்

"பட்டினப்பாலை என்னும் வஞ்சிநெடும்பாட்டு ஆசிரிய விரவி வந்த ஏந்திசைத் தூங்கல் விரவியற் குறளடி வஞ்சிப்பா' என்று[1] யாப்பருங்கல விருத்தி-யுரைகாரர் குறிப்பிடுவதிலிருந்து, அவர்தாம் முதன் முதலில் பட்டினப்பாலையை வஞ்சி-நெடும்பாட்டு என்று அழைத்-திருப்பது தெரிய வருகிறது இதே கருத்தினையே "பட்டினப் பாலை யென்னும் வஞ்சிநெடும்-

பட்டினுள் ஆசிரியவடி பயின்று வந்தன : கலியடியும் வெள்ளடியும் அருகினவெனக் கொள்க'' என்ற2 உரைக் குறிப்பில் குணசாகரர் தந்திருக்கிருர். வஞ்சிப்பாவில் பிற அடிகள் மயங்கி வரும் என்பதற்குச் சான்ருகப் பட்டினப்பாலே-யில் உள்ள ஆசிரியவடி, கலியடி, வெள்ளடி ஆகியனவற்றை இளம்பூரணர், பேராசிரியர், நச்சினர்க்கினியர் - மூவரும் 3 எடுத்துக் காட்டுவதால், தொல்காப்பிய உரையாசிரியர்கள் பட்டினப்பாலேயை வஞ்சி நெடும்பாட்டு என்ற கருத்தினேக் கொண்டவர்கள் என்பது பெறப்படுகிறது.

''4பாடியதோர் வஞ்சிநெடும் பாட்டாற் பதினறு

கோடிபொன் கொண்டதுநின் கொற்றமே'' என்று தமிழ் விடுதூது (கண்ணி : 193) குறிப்பிடுவது, 'பட்டினப்பாலே, வஞ்சிநெடும்பாட்டே' என்ற கருத்து தமிழிலக்கிய உலகில் வேரூன்றி விட்டதை பிரதிபலிக்கிறது. இதே கருத்தினேயே, ஜே. வி. செல்லேயா பத்துப் பாட்டென்னும் ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பு நூலிலும்,4 ஆபிரகாம் அருளப்பன் பத்துப்பாட்டு சொற்பொழிவுகள் என்ற நூலிலும் 5 குறிப்பிடுகிருர்கள்.

ஆனல் மறைமலேயடிகள் தமது பட்டினப்பாலே ஆராய்ச்சியுரையில் ''163 அடிகள் வஞ்சிப்பாவிற்குரிய வாயினும் அவை தமக்குரிய தூங்கலோசை ஆசிரியப்பாவிற்-குரிய அகவலோசையின் இடை இடையே சீர்தொறுந் தெற்றுப் பட்டுச் செல்ல வருவதே யல்லது அதனின் வேறல்-லமையால் இவ்வோசையான் நடக்கும் அவ்வஞ்சியடிகள் இவ்வாசிரியப் பாட்டின்கண் வருவதற்குப் பெரிதும் இயை-புடையவாம் என்க'' என்று6 கூறி, பட்டினப்பாலே அகவ-லோசை தழுவி வந்த ஆசிரியப்பாவினல் அமைக்கப்பட்டிருக்-கிறது என்று தம் கருத்தினே வெளியிடுகிருர். இவரை ஒட்டியே சாமி. சிதம்பரனரும் '' பட்டினப் பாலேயின் செய்யுள் ஆசிரியப்பா. ஆனல் அதன் வரிகளில் பெரும்பாலனவை வஞ்சிப்பாவின் அடிகளாக இருக்கின்றன. வஞ்சிப்பாவின் அடிகள் விரவியிருந்தாலும் ஆசிரியப்பாவின் ஓசைகொண்டதே இந்தப்பாட்டு'' என்று 7 பட்டினப்பாலே ஆராய்ச்சி உரையில்

குறிப்பிடுகிருர். ஆகவே, தமிழறிஞர்களிடையே பட்டினப்பாலேயின் யாப்புபற்றி கருத்து வேறுபாடு இருப்பது பளிச்-சௌத் தெரிய வருகிறது. இக்கருத்துவேறுபாடே இக்கட்டுரையின் உருவாக்கத்திற்கு ஆதார சுருதியாகும். பட்டினப் பாலேயின் பாவடிவத்தைக் கணித்தறிவதற்கு முன், யாப்புமதிப்பீட்டுக் கொள்கை பற்றியும், அலகிடுமுறை பற்றியும் சிறிது அறிந்து கொள்வது நல்லது.

யாப்பு மதிப்பீட்டுக் கொள்கை : ஒரு விளக்கம் :-

சி.சி. பௌலி 'யாப்பியலும் மாற்றிலக்கண அணுகல் முறையும்' (Metrics and the Generative approach) என்ற கட்டுரையின் பிற்பகுதியில் யாப்பு மதிப்பீட்டுக் கொள்கை (Principle of metrical evaluation) பற்றி விரிவாக விளக்கியிருக்கிருர்.[8] அக்கொள்கையின்படி, ஒரே பாவகையைச் சேர்ந்த இரண்டு பாக்களில் மிகுந்த யாப்புமை (metricality) உடையது எது என்றும், அவ்வாறே ஒரே பாவில் உள்ள இரண்டு அடிகளின் யாப்பு ஒப்புத் திறன் (metrical relative strength) என்ன என்றும் கணக்கிடலாம் ஒரே அடிக்கு இருவகையான அலகிடுமுறை (methods of scansion) வரும் பொழுது, எதனே எடுத்துக் கொள்வது என்பதற்கு இக் கொள்கை வழி காட்டுகிறது. ஒரு அடி யாப்புமை (metrical) உடையதா? அல்லது யாப்புமை இல்லாததா (unmetrical) என்ற பிரச்சனேயில் ஈடுபடாது இக்கொள்கை அடிகளேயும் - பாக்களேயும் ஒப்புத் திறன் (relative strength) அடிப்படையில் இனங்கண்டு கொள்ளவும், வகைப்படுத்தவும் பயன்படுகிறது.

யாப்பு ஒப்புத்திறனே நிர்ணயம் செய்வது எப்படி என்பதை ஒரு எடுத்துக்காட்டு மூலம் விளக்கலாம். வெண்பாவினே ஆக்கும் வெள்ளடியை எடுத்துக்கொள்வோம். நான்கு வெண்சீர்களால் ஆன வெள்ளடி 'மிக அதிகமான ஒப்புத்திறனே' உடையது என்றும், மூன்று வெண்சீர்களுடன் ஒரு இயற்சீரும் சேர்ந்த வெள்ளடி 'அதிக ஒப்புத்திறனே' உடையது என்றும், இரண்டும் வெண்சீர்களும் இரண்டு இயற்சீர்களும் சேர்ந்-

தமைந்த அடி 'அளவு ஒப்புத்திறனை' உடையது என்றும், ஒரு வெண்சீரும் மூன்று இயற்சீர்களும் ஆக்கிய அடி 'குறைந்த ஒப்புத்திறனை' உடையது என்றும், நான்கு இயற்சீர்களால் ஆன வெள்ளடி 'மிகக்குறைந்த ஒப்புத்திறனை' உடையது என்றும் விளக்கலாம். வெண்பாவிற்குரிய வெண்பாவுரிச்சீர்-களின் அதிக ஆட்சியை (Predominence) வைத்தே வெள்ளடி-களின் யாப்புத்திறன் கணிக்கப்படுகின்றது. ஒரு அடியின் யாப்புத்திறன் மற்றொருஅடியின் யாப்புத்திறனைக் காட்டிலும் அதிகம் அல்லது குறைவு என்று மதிப்பிடுவதே, ஒப்புத்திறன் என்பதற்குத்தரப்படும் வரையறையாகும். இம்முறையியலின் அடிப்படையில் அகவலடி, கலியடி, வஞ்சியடி ஆகியனவற்றை-யும் விளக்க இயலும் என்பதில் ஐயமில்லை.

அசைப்பகுப்பு முறைகள் :

தமிழ் யாப்பிலக்கண வரலாற்றில் இருவகையான அசைப்பகுப்பு முறைகள் (methods of syllabification) காணப்படுகின்றன. அவையே, தொல்காப்பியக் கொள்கை நெறி, காக்கை பாடினியக் கொள்கை நெறி என்ற இருதிறப்-படும் யாப்பியற்கொள்கைளில் அடங்கும்.9 முன்னைய நெறி நேர், நிரை, நேர்பு, நிரைபு என்ற நாலசைப் பாகுபாட்டினைக் கொண்டிலங்குவது; பின்னையநெறி நேர், நிரை என்ற ஈரசைப் பாகுபாட்டைக் கூறுவது. முன்னது பட்டினப்பாலை-யின் தோற்றத்திற்கு முந்தியது; பின்னது அதற்குப் பிந்தியது. ஆகவே பட்டினப்பாலையின் யாப்பு வடிவத்தை மதிப்பிட எவ்வகை அசைப்பாகுபாட்டைப் பின்பற்றுவது என்ற கேள்வி எழுகிறது. யாப்பருங்கல விருத்தியுரைகாரர் காக்கைபாடினியக் கொள்கை நெறியின் வழித்தோன்றல். அவர்தாம் பட்டினப்பாலை வஞ்சிநெடும்பாட்டு என்று முதலில் கூறியவர். எனவே காக்கைபாடினியக் கொள்கை நெறி வழி-யே அசைப்பாகுபாடு செய்து, விருத்தியுரைகாரர் கூற்று சரியா எனப்பார்ப்பதே முறையெனப்படுகிறது.

பட்டினப்பாலையில் அளவியல் பார்வை :-

301 அடிகளைக் கொண்டது பட்டினப்பாலை. 163 வஞ்சி-யடிகளையும், 138 அகவலடிகளையும் உடையது பட்டினப்பாலை

என்று மறைமலையடிகள் தம் ஆய்வுரையில் குறிப்பிடுவர்.[10] ஆனால், ஆபிரகாம் அருளப்பன் 'கொள்வதூஉ மிகை கொளாது கொடுப்பதூஉ குறைபடாது' என்ற 210-வது அகவலடியை இரண்டு குறளடிகளாகக் கொண்டு, 302 அடிகளைக்கொண்டது பட்டினப்பாலை என்கிறார்.[11] அருளப்பனின் கருத்துப்படி, 167 குறளடிகளையும், 134 அளவடிகளையும், ஒரு சிந்தடியையும் உடையது பட்டினப்பாலை. ஜே.வி. செல்லையா, பட்டினப்பாலை 138 அகவலடிகளையும் 153 வஞ்சியடிகளையும் உள்ளடக்கியதாகக் கூறுகின்றார்.[12] இவ்வாறு மூவரும் தத்தம் அளவியல் நோக்கில் வேறுபடுகின்றனர்; பிழைபட எண்ணியுள்ளார்கள் என்றே தோன்றுகின்றது. டாக்டர் உ. வே. சாமிநாதையரவர்களின் பதிப்பின்படி, 210-வது அடியை அகவலடியாகக் கொண்டு எண்ணினால், பட்டினப்பாலை 164 குறளடிகளையும், ஒரு சிந்தடியையும், 136 அளவடிகளையும், ஒருதனிச் சொல்லையும் கொண்டது என்பதே சரியான அளவியல் பார்வையாகும்.

அகவலடிகள்:-

136 அளவடிகளில் 134 அடிகள் அகவலடிகள்; இரண்டு வெள்ளடிகள் அவற்றுடன் மயங்கி வந்துள்ளன. அகவலில் வெள்ளடிகள் மயங்கி வரலாம் என்பதற்கு யாப்பிலக்கணங்களில் விதியுண்டு என்பது இவண் நினைவு கூரத்தக்கது.[13] 134 அகவலடிகளும் ஒப்புத்திறனின் தரத்தில் (degree of relative strength) சிறிது வேறுபட்டாலும், அவையாவும் அகவற்றன்மை (Agavality) கொண்டவை என்பதில் ஐயமில்லை.

நான்குசீர்களும் இயற்சீராலான அடிகளே மிகுதி. மூன்று இயற்சீர்களுடன் ஒரு வெண்சீர் அல்லது ஒரு வஞ்சியுரிச்சீர் பெற்றமைவது அடுத்த இடத்தைப் பெறுகின்றது. இரண்டு இயற்சீர்களும் இரண்டு மூவசைச்சீர்களும் கலந்து வரும் அடிகளும் சில உள. ஆனால் மூன்று மூவசைச்சீர்களுடன் ஒரு இயற்சீர் சேர்ந்து அமைந்த அடிகளும், நான்கு மூவசைச்சீர்களால் ஆன அடிகளும் அமையவில்லை. 210-வது அடியைக் கொண்டால் இறுதி வகைக்குச் (நான்கு மூவசைச்சீர்களாலான

அடிக்குச்) சான்று கிடைக்கும். ஆனால் அவ்வாறு அமைவது அரிது. இக்கட்டுரையைப் பொருத்தவரையில் அகவலடிகள் பிரச்சனைக்குரிய பகுதியில்லையாதலால், பட்டினப்பாலையில் உள்ள குறளடிகள் அனைத்தும் வஞ்சியடிகளா என்று காண்பதே இக்கட்டுரையின் சிறப்பான நோக்கமாகும். ஆகவே யாப்பு மதிப்பீட்டுக்கொள்கையைப் பயன்படுத்தி, பட்டினப்பாலையில் உள்ள 164 அடிகள் அனைத்தும் வஞ்சியடிகளா என்பதை சீரடிப்படையிலும் தளையடிப்படையிலும் காணலாம்.

சீரடிப்படையில் ஒப்புத்திறன்:-

164 குறளடிகளையும் இரு பிரிவுகளாகப் பகுக்கலாம். ஒன்று அல்லது இரண்டு வஞ்சியுரிச் சீர்களால் ஆன அடிகள்; இவற்றை வஞ்சிக்குறளடிகள் (Vanji dimeters) என்று கொள்ளலாம். இவைகள் முதற்பிரிவில் அடங்கும். வஞ்சியுரிச்-சீர் ஒன்றுகூட இல்லாமல் இரண்டு சீர்களும் பிறசீர்களால் ஆனஅடிகள். இவற்றை வஞ்சியிலிக்குறளடிகள் (non-vanji dimeters) என்றழைக்கலாம். இவைகள் இரண்டாம் பிரிவில் இடம் பெறும். பட்டினப்பாலையில் 47 வஞ்சிக் குறளடிகளும், 117 வஞ்சியிலிக்குறளடிகளும் உள்ளன. அதாவது, 164 குற-ளடிகளில் 28.7% வஞ்சிக் குறளடிகளும், 71.3% வஞ்சியிலிக் குறளடிகளும் அமைந்திருக்கின்றன.

வஞ்சிக் குறளடிகள் :-

47 வஞ்சிக்குறளடிகளும் இருவகையாக அமைகின்றன. இரண்டு வஞ்சியுரிச்சீர்களால் ஒரு வஞ்சிக்குறளடி ஆக்கப் படலாம். இவ்வகையில் 8 வஞ்சியடிகள் உள்ளன. ஒரு வஞ்சிச்சீரும், பிறசீர் (இயற்சீர், வெண்சீர்......) ஒன்றும் சேர்ந்தான அடிகள் 39. இது இரண்டாம் வகை. முதல் வகையில் இரண்டு சீர்களுமே வஞ்சியுரிச் சீர்களாகையால் மிகுந்த வஞ்சிமை (strong metricality) உடையவை என்றும், இரண்டாவது வகையில் ஒரு சீர்தான் வஞ்சியாக இருப்பதால், குறைந்த வஞ்சிமை (weak metricality) உடையவை என்றும் கூறலாம். குறைந்த வஞ்சிமை உடைய 39 அடிகளில்,

(i) வஞ்சிச்சீர் + நாலசைச்சீர் — 4 அடிகள்

(ii) வஞ்சிச்சீர் + வெண்சீர் — 29 ,,

(iii) வஞ்சிச்சீர் + இயற்சீர் — 6 ,,

ஆகவே வஞ்சிக் குறளடிகளில் அதிகமான இடத்தை வகிப்பவை குறைந்த வஞ்சிமையுடைய அடிகளே. குறிப்பாக, வஞ்சிச்சீருடன் வெண்சீர் சேர்ந்தமைந்த அடிகளே அதிகம். மேற்கூறிய இருவகையும் ஒப்புத்திறன் அடிப்படையில் வேறுபட்டாலும், இருவகையும் வஞ்சிமை உடைய அடிகளே என்பதில் ஐயமில்லை.

வஞ்சியிலிக் குறளடிகள்:-

117 வஞ்சியிலிக் குறளடிகளும் நான்கு நிலைகளில் அமைகின்றன. முன்னரே குறிப்பிட்டது போல் இவற்றில் ஒருவஞ்சிச் சீர் கூட வராது.

(i) வெண்சீர்+வெண்சீர் — 87 அடிகள்

(ii) வெண்சீர்+இயற்சீர் — 15 ,,

(iii) வெண்சீர்+நாலசைச்சீர் — 12 ,,

(iv) இயற்சீர் +நாலசைச்சீர் — 3 ,,

ஆகவே வஞ்சியிலிக்குறளடிகளில் இரண்டு வெண்சீர்களால் ஆன குறளடிகளே அதிகம் என்பது பெறப்படுகிறது இவைகள் ஒப்புத்திறன் அடிப்படையில் வேறுபட்டாலும், வஞ்சித் தன்மை பெருமையினுல் இவைகள் அனைத்தும் வஞ்சியிலிக் குறளடிகளாகவே கருதத்தக்கன.

தளையடிப்படையில் ஒப்புத்திறன்:-

164 குறளடிகளில் வஞ்சித்தளையுள்ள அடிகள் 25; வஞ்சித்தளையில்லாத அடிகள் 139. ஆசிரியத்தளையாலான குறளடிகள் 22; வெண்டளையாலான அடிகள் 32; கலித்தளையாலான குறளடிகள் 85. தளையடிப்படையில் கணக்கிடும்பொழுது, 184 குறளடிகளில் 15.2% வஞ்சித்தளை அடிகளும், 84. 8% வஞ்சித்தளையில்லா அடிகளும் உள்ளன. குறளடிகளில் வஞ்சித் தளையில்லா அடிகளே மிகுந்த சதவீதத்தைப் பெறுகின்றன. குறிப்-

பாகத் கலித்தளையாலான ஆன குறளடிகளே அதிகமாக உள்ளன.

வஞ்சிப் பாட்டல்ல-அகவற்பாட்டே :-

சீரடிப்படையில் கணக்கிடும்பொழுது வஞ்சியிலிக் குறளடிகளும்-குறிப்பாக இரண்டு வெண்சீர்களாலான குறளடிகளும், தளையடிப்படையில் கணக்கிடும்பொழுது வஞ்சித்தளையில்லாத குறளடிகளும்-குறிப்பாகக் கலித்தளையிலான குறளடிகளும் பட்டினப்பாலையில் அமைந்திருப்பதைக் கண்டோம். ஆகவே பட்டினப்பாலையில் வஞ்சியுரிச்சீர்வஞ்சித்தளை ஆகியனவற்றால் ஆன குறளடிகள் குறைவு. வஞ்சிப்பாவினை உருவாக்கும் வஞ்சித்தன்மையுள்ள குறளடிகள் குறைவாக பயின்று வரும்பொழுது, பட்டினப்பாலையை எவ்வாறு வஞ்சிப்பாட்டு என்று கூற இயலும்?

பட்டினப்பாலையில் 301 அடிகளில், 135 அகவலடிகளும், 47 வஞ்சிக் குறளடிகளும், 117 வஞ்சியிலிக் குறளடிகளும், இரு வெள்ளடிகளும் உள்ளன. அதாவது, 44·9% அகவலடிகளும், 15·6% வஞ்சிக்குறளடிகளும், 38·9% வஞ்சியிலிக் குறளடிகளும், ·6% வெள்ளடிகளும் உள்ளன. வஞ்சிக்குறளடிகளும், அகவலடிகளும் ஏறக்குறைய 1:3 என்ற விகிதத்தில் உள்ளன. இப்புள்ளி விபரங்கள் பட்டினப்பாலையில் வஞ்சித்தன்மையைக் காட்டிலும் அகவற்றன்மை அதிகம் என்பதைக் கோடிட்டுக் காட்டுகின்றன. ஆகவே பட்டினப்பாலை வஞ்சிப்பாட்டல்ல அகவற் பாட்டேயாகும்.

சங்கப்பாடல்களும் யாப்புரிமையும்:-

சங்கப்பாடல்களுள்-குறிப்பாகப் புறத்திணையைச் சார்ந்த பாடல்களுள் வஞ்சிக் குறளடிகளும் வஞ்சியிலிக்குறளடிகளும் சிந்தடிகளும் கலந்து வருவதைக் காணலாம்.[14] இக்கலப்பினை வெறுத்திசையை (Monotonous rhythm) நீக்கச் சங்கப் புலவர்கள் கையாண்ட ஓர் உத்தி என்றே கொள்ளலாம். அவர்கள் யாப்புரிமையுடன் அகவலில் வஞ்சியடிகளும் வஞ்சியிலி அடிகளும் விரவிவரப் பாடினர். மதுரைக்காஞ்சி, பொருந-

ராற்றுப் படை, பட்டினப்பாலை ஆகிய மூன்று நெடும்பாட்டுக்களிலும் அவ்வுத்தி பின்பற்றப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம்.

பிற்கால யாப்பியலார்களுக்குச்சங்க இலக்கியங்கள் மூலாதாரங்கள். பாக்களின் பல்வகைப் பிரிவுகளுக்கும் சங்கப்பாட்டுகளே அடிப்படையாக இருந்திருக்கின்றன. மேலே கூறப்பட்ட உத்தி பிற்கால யாப்பியலார்களால் விதியாக்கப்பட்டு-இணைக்குறளாசிரியப்பா என்ற பிரிவைக்கொண்டு வந்துவிட்டன. நேர் நடுவாகிய வஞ்சியுரிச்சீர்கள் நாலசைச்சீர்கள் அகவலில் வரலாம் என்றும், வஞ்சியடிகள் அகவலில் வருமென்றும் விதி செய்தனர். ஆகவே இந்த யாப்புரிமைகளையும்-விதிகளையும் மனதிற்கொண்டு பார்ப்போமேயானால், இக் கட்டுரையின் முடிவு பழைய யாப்பியலார்க் கொள்கையோடு ஒன்றித்துச் செல்வதை உணரலாம்.

முடிவுரை:

(i) தொல்காப்பியம் முதலான எல்லா யாப்பிலக்கணங்களும் குறளடிகளை வஞ்சிப்பாவிற்குரியதாகக் கூறியிருப்பதால், பட்டினப்பாலையில் குறளடிகள் அகவலடிகளைக் காட்டிலும் அதிகமாக வருவதாகக் கொண்டு யாப்பருங்கல விருத்தியுரைகாரர் ‘வஞ்சி நெடும்பாட்டு’ என்று கூறியிருக்கிறார். இதனையே எல்லா உரையாசிரியர்களும் பின்பற்றி வந்திருக்கின்றனர். இவர்கள் எல்லோரும் பட்டினப்பாலையின் புற அமைப்பினை (Outer-Structure) மேலெழுந்தவாரியாகப் பார்த்தமையினால், வஞ்சி நெடும் பாட்டென்ற முடிவுக்கு வந்திருக்கின்றனர் போலும்.

(ii) மறைமலையடிகள் பட்டினப்பாலையை ‘அகவற்பா’என்று குறிப்பிட்டிருக்கிறார். ஆனால் அவர் எந்த முறையியலின் அடிப்படையில் அம்முடிவுக்கு வந்தார் என்று தெரியவில்லை. இது தன்னுணர்ச்சிப் பாங்கான மதிப்பீடாகும். இவரைப்போலவே சாமி. சிதம்பரனாரும், ‘பட்டினப்பாலை ஆசிரியப்பா’ என்ற முடிவுக்கு எவ்வாறு வந்தார் என்று புலப்படவில்லை. மற்றும் அவர் ‘வஞ்சியடிகள் பெரும்-

பான்மையாக உள்ளது' என்று குறிப்பிடுவது சரியான மதிப்பீடல்ல. இவரும் புற அமைப்பினைக் கொண்டுதான் அவ்வாறு கூறியிருக்கிறார். யாப்பு மதிப்பீட்டுக் கொள்கையின் வெளிச்சத்தில் வஞ்சியடிகள் 15.6% பட்டினப்பாலையில் வந்துள்ளதைக் கண்டோம்.

(iii) யாப்பு மதிப்பீட்டுக் கொள்கையின் வழியாக - புள்ளி விபர அடிப்படையில் அகவலடிகள் வஞ்சிக் குறளடிகளைக் காட்டிலும் அதிகம் என்று கணித்திருப்பதால் 'பட்டினப்பாலை அகவற்பாட்டே' என்ற உண்மையைப் பெறுகிறோம். அகவலில் வஞ்சிக் குறளடிகளும் வஞ்சியிலிக் குறளடிகளும் கலந்து வரும் பாங்கிற்குச் சங்கப் பாடல்களும், யாப்பிலக்கண விதிகளும் சான்றுதாரங்களாய் இருப்பதால், பட்டினப் பாலை வஞ்சிக் குறளடிகளும் வஞ்சியிலிக் குறளடிகளும் விரவி வந்த 'ஆசிரியப்பா' என்பதே இக்கட்டுரையின் முடிவு.

அடிக்குறிப்புகள்

1. அமிதசாகரனார், யாப்பருங்கலம் (விருத்தியுரை) கழக வெளியீடு, 1973, பக் : 127, 357.
2. ——— ———யாப்பருங்கலக்காரிகை (குணசாகரர் உரை) பாரி நிலையம், சென்னை-1, 1968, ப : 155.
3. இளம்பூரணம் (தொல். பொருள்) கழகவெளியீடு, 1969, ப : 481. பேராசிரியம் (தொல். பொருள்) கழகவெளியீடு, 1966, ப : 226. நச்சினார்க்கினியம் (தொல். பொருள். செய்) கழகவெளியீடு, 1965, ப ; 73.
4. J.V. Chelliah, Pattuppattu, Kazhaga Veliyeedu, 1946, P : 26.
5. ஆ. அருளப்பன், பத்துப்பாட்டுச் சொற்பொழிவுகள், கழகவெளியீடு, 1957, ப : 290

6. மறைமலையடிகள், பட்டினப்பாலை ஆராய்ச்சி, கழக வெளியீடு, 1966, ப : 71

7. சாமி. சிதம்பரனார், பட்டினப்பாலை (ஆராய்ச்சி உரை), இலக்கிய நிலையம், சென்னை-7, 1967, ப : 6.

8. C.C. Bowley, Metrics and the Generative approach, Linguistics:121, (Feb. 1974), P:14.

9. அ. பிச்சை, யாப்பியற்கொள்கைகள் (forth coming Paper in 8th Aayvukkovai).

10. மறைமலையடிகள், op. cit., ப : 73..

11. ஆ. அருளப்பன், op, cit., ப : 290.

12. J.V. Chelliah, op. cit, p : 26.

13. அமிதசாகரனார், op. cit. p : 122.

14. புறநானூறு : 2, 3, 7, 14, 15, 18, 20, 24, 29, 30, 38 125, 137, 138, 139, 166, 167, 179, 343, 361, 363, 366, 378, 380, 384, 389, 400

பதிற்றுப்பத்து : 1, 20, 22, 33, 34, 50, 69, 70, 80, 90.

*

9

வெண்பாட்டு

*

ஓர் ஒப்பீடு

0. தொல்காப்பியர், அறம் பொருள் இன்பம் என்ற பாடு- பொருளுக்கு (poetic content) உரிய வடிவங்களாக (forms) வெண்பா, ஆசிரியப்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா, என்ற நான்கு வகைப்பாட்டுக்களைக் கூறியுள்- ளார்.[1] இந்நான்கு வகைப் பாட்டினுள் வெண்பாவின் வடி- வமும் யாப்பும் (form and met- re) பற்றிய தொல்காப்பியர், காக்கைபாடினியார்கோட்பாடு- களைச் சங்க இலக்கியத்துடன் ஒப்பிடுதலே இவ்வாய்வின் நோக்கமாகும்.

1 1 1 தொல்காப்பியர் 'பா' வினைச்செய்யுள் உறுப்புக்களுள் ஒன்றாகக் கூறியுள்ளார்.[2] இப்- பகுதிக்குப் பேராசிரியரும் நச்சி- னார்க்கினியரும் ஓசை என்று பொருள் கொள்கின்றனர்.[3] இளம்பூரணர் இப்பகுதிக்கு விளக்கம் தரவில்லை.

1 1 2 தொல்காப்பியர் செய்யுளியலின் பிற்பகுதியில் 'பா' அல்லது பாட்டு (ஐ) அகப்- பாட்டு, புறப்பாட்டு அங்கதப்- பாட்டு என்று பொருளுக்குத்

தொடர்பாகவும்,4 ஆசிரியப்பா, வெண்பாஎன்று ஓசைக்குத் தொடர்புடையதாகவும்,5 குறுவெண்பாட்டு, நெடுவெண் பாட்டு, இடைநிலைப்பாட்டு6 என்று அளவுக்குத் தொடர்புடையதாகவும் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

1 1 3 தொல்காப்பியர் வெண்பாட்டு, ஆசிரியப்பாட்டு கலிப்பாட்டுகளுக்கு முறையே சிற்றெல்லை 2' 3' 4' என்று கூறுவது குறிப்பிடத்தக்கது.7 இவ் அடிவரையறைகள் குறிப்பிட்ட இனப்பாட்டிற்கு என்ருல், பாட்டு என்ருல் என்ன? பாட்டிற்கு அடிவரையறை எவ்வளவு? என்ற அடிப்படைக் கேள்வி எழுகிறது.

'நாற்சீர் கொண்டது அடியெனப் படுமே'

(தொல். 31)

'அடியுள் ளனவே தளையொடு தொடையே'

(தொல். 32)

'அடியின் சிறப்பே பாட்டெனப் படுமே'

(தொல். 34)

என்ற நூற்பாக்கள் மூலம் குறளடி (இருசீரடி), சிந்தடி (முச்சீரடி), அளவடி (Standard line–நாற்சீரடி), நெடிலடி, கழிநெடிலடி8 (அறுசீரடி) என்ற ஓரடியே பாட்டாக நிற்கும் சிறப்பு உண்டு எனலாம். இவ்வோரடிப் பாட்டுக்கள், பாட்டு என்ற பொதுப்பெயரைக் கொள்ளாமல் அகப்பாட்டு புறப்பாட்டு என்று, பாட்டு-பொருளால் பெயர் பெற்றது போன்று வாய்மொழி, பிசி, அங்கதம், மந்திரம், முதுமொழி என்று பெயர் பெற்றிருத்தல் வேண்டும். இரண்டடியும், இரண்டடிக்கு மேற்பட்ட அடிகளையுடைய பாட்டுக்கள் வெண்பாட்டு (2' சிறுமை), ஆசிரியப்பாட்டு (3' சிறுமை) என்று சிறப்புப்பெயர் பெற்றிருத்தல் குறிப்பிடத்தக்கது.

1 1 4 தொல்காப்பியர் 'பாட்டு' என்பதற்கு யாப்புவிதி கூறியுள்ளார்.

'எழுத்து முதலா ஈண்டிய அடியிற்
குறித்த பொருளை முடிய நாட்டல்
யாப்பென மொழிப யாப்பறி புலவர்'
(தொல். 77)

குறித்த பொருள் முடியும் அளவிற்குப் பாட்டின் அடிவரையறை செல்லும் என்பதே இந்நூற்பாவின் பொருள். இதனால் ஓரடியில் பாடுபொருள் முடியுமானல் அதுவும் பாட்டு எனப்படும் என்பது தொல்காப்பியர் கருத்தாகும்.

(எ.டு) 1. 1. நன்றி மறவேல்
1. 2. அடக்கம் அமரருள் உய்க்கும்
1. 3. அன்னையும் பிதாவும் முன்னறி தெய்வம்
1. 4. தானே கனியாதது தடியா லடித்தால் கனியுமா? 9

இது போன்ற குறளடி, சிந்தடி, அளவடி, நெடிலடி, கழிநெடிலடியான ஓரடிப் பாட்டுக்கள் (முதுமொழி, பிசி, அங்கதம், மந்திரம்) தொல்காப்பியர் காலத்தில் இருந்திருத்தல் வேண்டும் என்று அறியமுடிகிறது. வெண்பா, ஆசிரியப்பா போன்ற பாட்டுக்களுக்கு அடிவரையறை சொன்ன தொல்காப்பியர் பிற்பகுதியில் எழுவகை நிலத்து எழுந்த பாட்டு, உரை, நூல், அங்கதம், வாய்மொழி, பிசி, முதுசொல் ஏழிற்கும் அடிவரையறை இல்லை என்று கூறுவதும் இவண் குறிப்பிடத்தக்கது.10

115 நாடக வழக்காலும் உலகியல் வழக்காலும் பொருள் இலக்கணம் கண்ட தொல்காப்பியர் ஓரடிப் பாட்டுக்களை ஒதுக்கினர் என்று கொள்ள இடந்தரவில்லை. சங்க காலத்திலும்,('இம்மை, நன்றுசெய் மருங்கில் தீதுஇல் என்னும், தொன்றுபடு பழமொழி பொய்த்தன்று கொல்'– அகம். 101) அதற்குப் பிற்பட்ட காலத்திலும் தோன்றிய இலக்கியங்களில் ஓரடிப் பாட்டின் (பழமொழி)செல்வாக்கு இருப்பதைக் காணலாம்.11 இதன் மூலம் ஓரடிப்பாட்டே (பழமொழி, பிசி) அடிப்படைப் பாட்டாகவும், அதிலிருந்து

அடிவரையறை வளர்ந்த நிலையில் வெண்பாட்டும் (2' சிறுமை,) ஆசிரியப் பாட்டும் (3' சிறுமை,) தோன்றின எனலாம். இக்கருத்துக்கு தொல்காப்பிய முதல் நூற்பாவும் சான்றாக அமைகிறது.

'மாத்திரை யெழுத்திய லசைவகை யெனாஅ
யாத்த சீரே அடியாப்பு எனாஅ
மரபே தூக்கே தொடைவகை எனாஅ
நோக்கே பாவே அளவியல் எனா...'

(தொல். செய். 1.)

இங்கு 'பா'என்பதை மாத்திரை, எழுத்து, அசை, சீர், அடி, யாப்பு,மரபு,தூக்கு,தொடை, நோக்கு என்ற உறுப்புக்கள் நிறைவு பெற்ற ஓரடிப்பாட்டாகவும், அளவியல் என்பதை ஓரடியுள் பொருள் முடிவுரு நிலையில் அடிவரை நீண்ட [12] வெண்பா (2'சிற்றெல்லை) ஆசிரியப்பா (3'சிற்றெல்லை) என நெடும்பாட்டாக வளர்ந்தது என்று கருத இடந்தருகிறது. எனவே வெண்பா, ஆசிரியப்பா, கலிப்பா போன்ற சிறப்புப் பாட்டுகளுக்கு ஓசையும் பொருளும் அளவும் கொண்ட ஓரடிப் பாட்டுகளே ஆதார சுரிதியாக விளங்கின எனலாம்.

20 தொல்காப்பியத்தில் இரு வகையான யாப்பியற் கோட்பாடுகளைக் காணமுடிகிறது. ஒரு கோட்பாடு எழுத்தெண்ணிப் பாடுகின்ற முறை. பிறிதொன்று சீர் வகை யாப்புமுறை. எழுத்தெண்ணிப் பாடுகின்ற முறையில் உயிர் உடை எழுத்துக்களே எழுத்துக்களாகக் கருதப்பட்டன. உயிரற்ற மெய், குற்றியலுகரம், குற்றியலிகரம், ஆய்தம் என்ற எழுத்துக்கள் எண்ணப் படவில்லை. [13] நான்கு முதல் ஆறு எழுத்துக்கள் உள்ள அடி குறளடி என்றும்; ஏழு எழுத்துக்கள் முதல் ஒன்பது எழுத்துக்கள் உள்ள அடி சிந்தடி என்றும் ; அளவடிக்குச் சிறப்பு பத்து எழுத்துக்கள் ஒரோவழி 14 எழுத்துப் பெறுதலும் உண்டு என்று கூறப் பட்டுள்ளது. நெடிலடி, கழிநெடிலடி இரண்டுக்கும் முறையே 15 எழுத்துக்களும், 18 முதல் 20 எழுத்துக்களும் ஆகும். [14] இத்தகைய எழுத்தெண்ணிப் பாடுகின்ற கோட்பாடு தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முற்-

பட்டது என்பதை, என்ப, மொழிப என்ற அவர் தம் கூற்ருல் அறியலாம். இந்த யாப்பு முறை தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன் வழக்கில் இருந்திருத்தல் வேண்டும். அவர் காலத்திலும் அவருக்குப் பிற்பட்ட காலத்திலும் சீர் வகையடியையே சிறப்பாகக் கொண்டனர் என்பது நச்சிஞர்க்கினியர் தம் கருத்தாகும்[15]. இக்கருத்து மேலும் ஆய்வுக்குரியதாகும்.[16]

210 சீர்வகை யாப்புக்கு உயிரெழுத்துக்களையும், உயிர்மெய் எழுத்துக்களையும் சிறப்பாகக் கொண்டனர். அரை மாத்திரை ஒலிக்கும் மெய்யெழுத்துக்கள் குற்றியலிகரம், பாட்டில் வந்த போதும் அவை எழுத்தாகக் கருதப்படவில்லை.[17] தொல்காப்பியர் எழுத்ததிகாரத்தில் எழுத்து பற்றிய விளக்கத்தைக் கூறி விட்டதால், செய்யுளியலில் யாப்புக்குரிய எழுத்துக்கள் இத்தனை என்று சொல்லவில்லை. பேராசிரியர் உரையின் மூலம் தொல்காப்பியர் யாப்புக்குரிய எழுத்துக்களாக 15ஐக் கொண்டார் என்று அறிய முடிகிறது.[18] தொல்காப்பியருக்குப் பின்னர் வந்த இலக்கண நூலார்களுள், காக்கைபாடினியார் 13 எழுத்துக்களையும், யாப்பருங்கலத்தார் 15 எழுத்துக்களையும் கூறியுள்ளனர். காரிகையார் காக்கைபாடினியத்தைப் பின்பற்றியுள்ளார்.[19]

211 மாத்திரை, எழுத்து, அசை:

எழுத்துக்களின் தனித்த நிலையிலும், இணைந்த நிலையிலும் அசை பிறக்கிறது. இந்நிலையினை அடிப்படையாகக் கொண்டு தொல்காப்பியர் அசையை நான்கு வகைப் படுத்துகிருர். அவ்வை முறையே நேர், நிரை, நேர்பு, நிரைபு ஆகும்,[20] காக்கைபாடினியார் தனியசை (நேர்), இணையசை (நிரை) என்ற இருவகை அசைக் கோட்பாடு உடையவர். இவரையே கலத்தாரும், காரிகையாரும் பின்பற்றியுள்ளனர்.[21]

2 / 2 நேரசை:

(எ-டு) 2.1 குற்றெழுத்துத் தனித்து வருதல் — V 'அ'

2.2 நெட்டெழுத்துத் தனித்து வருதல் — $\bar{V}$ 'ஆ'

2.3 குற்றெழுத்து ஒற்றடுத்து வருதல் — Vc 'அல்'

2.4 நெட்டெழுத்து ஒற்றடுத்து வருதல் — $\bar{V}$c 'ஆல்'

	V	$\bar{V}$	Vc	$\bar{V}$c	— நேரசை
மாத்திரை	1	2	10	20	

நிரையசை:

2.5 குறிலிணைந்து வருதல் — vv 'செவி'

2.6 குறில்நெடில் இணைந்து வருதல் — v$\bar{v}$ 'மலை'

2.7 குறிலிணைந்து ஒற்றடுத்து வருதல் — VVc 'அவன்'

2.8 குறில்நெடில் இணைந்து ஒற்றடுத்து வருதல் — V$\bar{V}$c 'கலாம்'

	vv	v$\bar{v}$	VVc	V$\bar{V}$c
மாத்திரை	11	12	110	120

நேர்பு நிரைபு இரண்டும் குற்றெழுத்தோடிணைந்து வந்த உகரம் நீங்கலாக மற்ற ஏழிடத்தும் வரும் 22

2.9 குற்று ஒற்றின் கீழ் — Vcc 'பத்து'

2.10 நெடிற்கீழ் — $\bar{V}$c 'காடு'

2.11 நெடில் ஒற்றின் கீழ் — $\bar{V}$cc 'பாட்டு'

	Vcc	$\bar{V}$c	$\bar{V}$cc	
மாத்திரை	100	20	200	நேர்பு

2.12 குறிலிணைக்கீழ் — VVc 'அரசு'

2.13 குறிலிணை ஒற்றின் கீழ் — VVcc 'சரக்கு'

2.14 குறில் நெடிற் கீழ் — V$\bar{V}$c 'கெடாது'

2.15 குறில் நெடில் ஒற்றின் கீழ் — V$\bar{V}$cc 'பனாட்டு'

	VVc	VVcc	VV̄c	VV̄cc	
மாத்திரை	110	1100	120	1200	} நிரைபு.

இயற்சீரின் இடைப்பட்டு ஓங்குதிரை, ஓங்குமலை என வரும் நேர்பு (நிரைபு) மதிப்பு (zero) ஆக ஆசிரிய உரிச் சீராகும். உரியசையின்பின் நேரசைவரின் ஒரு மாத்திரை உடைய உயிராகவும் மதிக்கப்படும்.23

எ.டு 2.16 சேற்றுக்கால் — நேர் நிரை 'பாதிரி'

2.17 குளத்துநீர் — நிரை நிரை 'கணவிரி'

இதன்மூலம் தொல்காப்பியரின் நேர்பு நிரைபு என்ற பாகுபாடு இசையின் பாற்பட்டது எனலாம். இதனைத் தொல்காப்பியரும்

'அசையும் சீரும் இசையொடு சேர்த்தி
வகுத்தனர் உணர்த்தலும் வல்லோர் ஆறே' (தொல்-10)

என்பதனுல் தெளிவாகிறது.

2 2 0 சீர்:

2 2 1 அசைச்சீர், ஈரசைச்சீர், மூவசைச்சீர் என சீர் மூன்று வகைப்படும். மூன்று அசையுள்ள ஒரு சீருக்குக் குறைந்த எழுத்துக்கள் மூன்று ஆகும். அதிக எழுத்துக்கள் ஆறு24. இதன்மூலம் ஈரசை, அசைச் சீர்களுக்குக்குறைந்த எழுத்துக்கள் இரண்டும், ஒன்றும் என்பது புலனுகிறது.

2 2 2 அசைச்சீர், காய்ச்சீர்(நேர் ஈற்றுச்சீர்)வெண்பாவிற்கு உரியதாகும்.25 இசைநிலை நிறைய நிற்குவ தாயின் அசையும் சீராகக் கருதப்படும்.26 இரண்டு அசைகள் இணைந்தஇடத்தும், மூன்று அசைகள் புணர்ந்த இடத்தும், உண்டாகும் சீர்களே சிறந்த சீர்கள் ஆகும்.27 இச் சீர்களின் இணைப்பு இசையின் பாற்பட்டது என்பது தொல் காப்பியர் கருத்து 28.

2 2 3 ஈரசைச்சீர் நான்கு வகைப்படும். அவை முறையே நேர் நேர், நிரை நிரை, நேர் நிரை, நிரை நேர்.

இவை இயற்சீர் எனப்படும். இவ்வசைச் சீர்கள் ஆசிரி-யப்பாவிற்கு உரியவை. 29

2 2 4 இயற்சீர் இரண்டு தலைப்பெயல் தம்முள் விகற்ப நடையாய் நேர் முன் நிரை (மாமுன் நிரை) நிரை முன் நேர் (விள முன் நேர்), என வருமாயின் வெண்டளையாகும். 30

(எ.டு) 3.1 காந்தள் கடிகமழுங் கண்வாங் கிருஞ்சிலம்பின்

கலி 39:15

3.2 துறக்குவ னல்லன் றுறக்குவ னல்லன் கலி. 41:35

இயற்சீரில் வெண்பா பிறக்கும் என்று தொல்காப்பியர் குறிப்பிடவில்லை.

இயற்சீருடன் நேர் அசை இணையின், அம்மூவசைச் சீர் வெண்பா சீர் ஆகும்.

'இயற்சீர் இறுதிமுன் நேரவண் நிற்பின்
உரிச்சீர் வெண்பா ஆகும் என்ப' :(தொல்.18,)

நேர் நேர் நேர்	—>	சூழ் பே ணன் 41:21
நிரை நிரை ,,	—>	இருஞ் சிலம் பின் 39;15
நேர் நிரை ,,	—>	நம் மரு ளா 42;11
நிரை நேர் ,,	—>	மரு வித் தா 41:18

இக்கருத்து காக்கை பாடினியாருக்கும் பிற்கால இலக்கண நூலாரான யாப்பருங்கலத்தார், காரிகையாருக்கும் உடன்-பாடாகும்.

தொல்காப்பியர் செய்யுள் உறுப்புக்களுள் ஒன்றாகத் தளையைக் குறிப்பிடவில்லை. ஆனல் தளை பற்றிய செய்தி-களைக் கூறியுள்ளார்.31 தளைக்கு அடிப்படையானது அடி-யாகும். எனவே 'அடியுள்ளனவே தளையொடு தொடையே' (தொல். 32) என்று அடிகூறி குறளடி, சிந்தடி, அளவடி, நெடிலடி, கழிநெடிலடி என ஐவகை அடியும் கூறியுள்ளார்

(எ. டு) 4.1 அறஞ்செய விரும்பு—குறளடி — குறளடி

நிரை. ஒ. ஆசிரியத்தளை

4.2 மங்கலம் என்ப மனைமாட்சி — சிந்தடி

4.3 நுண்ணிய கருமம் எண்ணித்துணி

நிரை ஒன்றிய ஆசிரியத்தளை. — அளவடி

4.4 சடையைப்
பிடிச்சிழுத்தால் சந்நியாசி கிட்ட
வருவான் — நெடிலடி
வெணசீர் வெண்டளை

2 3 1 தொல்காப்பியரின் தளை பற்றிய கோட்பாடு சிந்தனைக்குரியது, தன்சீர் ஒன்றியதைத் தளை என்று கொள்ளவில்லை. சீர் இரண்டு விகற்பம் உடையதாய் இணையின் அவற்றையே தளையெனக் கொண்டுள்ளார்.

'தன்சீர் வகையினும் தளைநிலை வகையினும்
இன்சீர் வகையின் ஐந்தடிக்கும் உரிய
தன்சீர் உள்வழித் தளைவகை வேண்டா'
(தொல். 54.)

அளவும் சிந்தும் வெள்ளைக்கு உரிய
தளைவகை ஒன்றுத் தன்மை யான
(தொல்: 57)

நச். வெண்சீர் நின்று வருஞ்சீர் வெண்சீராய் வராது இயற்சீராய் வரவேண்டும் என்றுதான் குறிப்பிடுகிறர்,32

2 3 2 வெண்சீர் நின்று வருஞ்சீர் நிரையாய் ஒன்றுவதைத் தொல்காப்பியர் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார்.

(எ.டு.) 5. 1. நிரை நிரை நேர் நிரை நேர் நிரை

இணையளென் றெடுத்தரற்றும் அயன் முன்னர்

கலி. தளை

—கலி: 48:14

5. 2. நிரை நேர் நேர் நிரை நிரை

பொருளில்லான் இளமைபோற் புல்லென்றாள்
—கலி: 38:15

233 இவ்வாறு வெண்சீர் முன் நிரை வந்து கலித்தளை கொள்வதை தொல்காப்பியர் இருநூற்பாவில் கூறியுள்ளார். 33

1. நிரைமுதல், வெண்சீர் வந்துநிரை தட்பினும்
வரைநிலை யின்றே அவ்வடிக் கென்ப
—(தொல். 59)

2. விராஅய தளையும் ஒரூஉ நிலை இன்றே
—(தொல். 60)

மேலும் தொல்காப்பியத்தில் ஆசிரியத்தளை பற்றிய செய்தியும் உள்ளது. தொல்காப்பியரின் தளை பற்றிய கோட்பாடு ஒரு பாவிலிருந்து ஒரு 'பா'வைப் பிரித்தறிய பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. அதாவது இயற்சீர் ஒன்றுவது ஒருவகை ஆசிரியப்பா ஒன்றாதது இன்னொரு 'பா'. வெண்சீர் நின்று நேராய் ஒன்றுவது வெண்பா; ஒன்றாதது கலிப்பா எனத் தளைக்கோட்பாட்டின் மூலம் பாவினத்தை வேறுபடுத்தியிருக்கிறார் என்று கருத இடந்தருகிறது.

240 அடி :

குறளடி, சிந்தடி, அளவடி, நெடிலடி, கழிநெடிலடி என அடி ஐந்து வகைப்படும். இவற்றுள் அளவடியும் சிந்தடியும் வெண்பாவுக்குரியதாகும். தொல்காப்பியர் குறளடி, சிந்தடி, நெடிலடி, கழிநெடிலடி என்று கூறியவற்றை நாற்சீரடியாகவே உரையாசிரியர்கள் இளம்பூரணரும், பேராசிரியரும் கொள்கின்றனர். 34 நச்சினார்க்கினியர் இக்கருத்துக்கு உடன்பாடு உடையவரேனும் 'குறளடி என்பது இருசீரடி, சிந்தடி என்பது மூச்சீரடி, நாற்சீரான் வருவன அளவடி, ஐஞ்சீரான் வருவன நெடிலடி, அறுசீரான் வருவன கழிநெடிலடி என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. 35 வஞ்சி யடியே இருசீர்த் தாகும்' இங்கு இருசீரடி குறளடி என்பது வெளிப்படை.

(எ.டு) 6.1 வசையில்புகழ் வயங்குவெண்
—பட்டினப்பாலை:1

6.2 பெரியகட் பெறினே —புறம்: 235:2

என்ற பட்டினப்பாலையடியும், புறநானூற்று அடியும் குறளடிக்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாகும். மேலும் அளவடிக்கு நாற்சீர் கொண்டபின் குறளடி, சிந்தடி, நெடிலடிக்கும் இருசீர், முச்சீர், ஐஞ்சீர் என்று கொள்ளாது அனைத்துக்கும் நாற்சீரே அளவு எனக் கொண்ட உரையாசிரியர்கள் கருத்து தவறானதாகும். தொல்காப்பியர் அடியுள்ளனவே தளையொடு தொடையே' என்பதாலும் குறளடியே (இரு சீரடியே) தளை கொள்வதற்கு அடிப்படை என்பதும் தெளிவாகிறது. 'ஐவகை அடியும் ஆசிரியக்குரிய' என்ற தொல்காப்பிய இலக்கணத்திற்கு இலக்கியமாக ஔவையாரின் புறப்பாடலைக் (புறம்: 235) கொள்ளலாம்.

2 4 1 வெண்பாவுக்குரிய அடிகளாக அளவடியையும் சிந்தடியையும் குறிப்பிடுகிறார். ஈற்றடி முச்சீராய் ஈற்றுச்சீர் அசைச்சீராய், வந்து ஏனைய அடி நாற்சீராய் வருவது வெண்பாட்டுக்கு உரிய அடி இலக்கணமாகும்.

(எ.டு) 7. 1-ஈத லிரந்தார்க்கொன் றாற்றாது வாழ்தலிற்
சாதலுங் கூடுமோ மற்று,
—கலி: 61:11-12

7. 2- சாதலின் இன்னாத தில்லை இனிததூஉம்
ஈத லியையாக் கடை
—குறள்: 230

2 5 0 தொடை:

மோனை, எதுகை, முரண், இயைபு, அளபெடை, எனத் தொடை 5 வகைப்படும்.36 இவற்றுள் மோனை எதுகைத் தொடை என்பது.

'அடிதொறுந் தலையெழுத்[து] ஒப்பது மோனை
—(தொல். 91)

அஃதொழிந் தொன்றின் எதுகை யாகும்'
—(தொல். 92)

'அடிதொறும்' என்பதை அடிவகை அடியாகக் (Vertical line) கொண்டு உரையாசிரியர்கள் இளம் பூரணரும், பேராசிரியரும் தொடை விளக்கம் தருகின்றனர். 37

இவர்கள் பொழிப்பு மோனை, ஒரூஉ மோனை, பொழிப்பு எதுகை ஒரூஉஎதுகை, பொழிப்பு அளபெடை, ஒரூஉ அள-பெடை என்ற இன்னபிற தொடைகளுக்குச் சீர்வகை அடிக்-குள்ளே செல்கின்றனர். நச்சினார்க்கினியர் அடிவகை மோனை எதுகையைச் சுட்டிக்காட்டி, சீர்வகை மோனை, எதுகையை (தொடையை) விளக்கியிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அடி-வகை அடியில் பொழிப்பு ஒரூஉ போன்ற தொடைகளுக்கு இடம் இல்லை. சீர்வகை அடியில்தான் (ஓரடிக்குள்) பொழிப்பு, ஒரூஉ தொடைகளுக்கு இடம் உண்டு. எனவே தொல்காப்பியர் 'அடிதொறும்' என்பது ஓரடியுள் அமைகின்ற குறளடி, சிந்தடி, அளவடியையே குறிக்கும்.

(எ.டு) 8. 1. இலங்கு மருவித்தே இலங்கு மருவித்தே

குறளடி

பொழிப்பு மோனை

சிந்தடி

அளவடி

2 இலங்கு மருவித்தே இலங்கு மருவித்தே
—பொழிப்பு எதுகை

3 இலங்கு மருவித்தே இலங்கு மருவித்தே
—பொழிப்பு இயைபு

4 இலங்கு மருவித்தே இலங்கு மருவித்தே
—பொழிப்புச்சீர்

5 இலங்கு மருவித்தே இலங்கு மருவித்தே
—பொழிப்பு இயைபுச்சீர்
—கலி.41:18

இவ்வாறே முரண், அளபெடைத் தொடைகளையும் கணக்கிட வேண்டும். தொல்காப்பியர் சீர்வகை அடிமுறையைத் தொடைக்குப் பயன் படுத்த, காக்கை பாடினியார் அடிவகை அடி மோனை, அடிவகை எதுகைத் தொடை ஆகிய இரண்டையும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[39] காக்கைபாடினியத்தையே கலத்தாரும் பின் பற்றியுள்ளார்.[40] இக் காக்கை பாடினியத் தொடைக் கோட்பாடு கலித்தொகை, பரிபாடல் இரண்டையும் பா தித்திருக்கிறது என்று தெரிகிறது.[41]

3 அருள் வெண்பாட்டு இலக்கணம்:

1. அசைச்சீர், இயற்சீர், வெண்சீர் பெற்று வரும்.
2. ஈற்றடி முச்சீராய் ஏனையஅடி நாற்சீராய் வரும்.
3. ஈற்றடியின் ஈற்றுச்சீர் ஓரசைச்சீராயும் ஈரசைச்சீராயும் முடியும்.
4. அருட்டளை, வெண்சீர்வெண்டளை பெற்று வரும்
5. அருளோசை, செப்பலோசை பெற்று வரும்.

3 1 0 வெண்பாட்டு இலக்கணம் நிரம்பிய பாட்டு வகைகளை (1) குறுவெண்பாட்டு (2) நெடுவெண்பாட்டு என்று தொல்காப்பியர் இருவகைப்படுத்தியுள்ளார்.[42] அடி அடிப்படையில் இவ்விருவகைப் பாட்டுக்களையும்

1. குறுவெண் பாட்டு – 2'
2. சிந்தியல் வெண்பா - 3'
3. அளவியல் வெண்பா – 4'
4, நெடுவெண்பா – 5' சிற்றெல்லை அல்லது பஃறொடைவெண்பா.

என நான்கு வகைப் படுத்தியுள்ளனர் பிற்கால இலக்கண நூலார்.[43]

3 2 1 குறுவெண்பாட்டு:

இரண்டடி உடையது. ஈற்றடி முச்சீராய் வரும். ஏனைய ஓரடி நாற்சீராய் வரும். வெண்பாவுக்குரிய இலக்கணம் அனைத்தும் பொருந்தி வரும். கலித்தொகையில்—குறிஞ்சிக்

கலியில் 5 குறள் அருள் வெண்பாக்கள் உள்ளன. 44 இக் வெண்பாக்கள் கூன் பெற்று வருதல் குறிப்பிடத் தக்கது.

(எ.டு) 9.1 ஈத லிரந்தார்க்கொன் ருற்ருது வாழ்தலிற்
சாதலுங் கூடுமோ மற்று கலி61 : 11-12

என்ற குறளடி திருக்குறள் (230) சாயல் பெற்றிருத்தல் காணலாம்.

3I2 சிந்தியல் அருள்வெண்பா:

மூன்றடி அளவு உடையது, ஈற்றடி முச்சீராய் வரும் பிற, அருள் வெண்பா இலக்கணங்கள் பொருந்தியவை. இவ்வெண்பாவை எதுகை அடிப்படையில் நேரிசை, இன்னிசை சிந்தியல் வெண்பா என்று பிற்கால இலக்கண நூலார் இருவகைப் படுத்துவர்.45

3I3 நேரிசைச் சிந்தியல் அருள்வெண்பா :

இரண்டாமடியின் ஈற்றுச்சீர் முதலடியின் முதற்சீரின் எதுகை பெற்று ஒரு எதுகையாலும், பல எதுகையாலும் வருவது நேரிசைச் சிந்தியலாகும்.

(எ . டு) 10.1 'ஆர்வுற்ருர் நெஞ்ச மழிய விடுவானே
வோர்வுற் ஞெருதிற மொல்காத நேர்கோ
லறம்புரி நெஞ்சத் தவன்' —கலி. 42:13-15

— இங்கு நேர்கோல் என்பது முதலடியின் முதற்சீரின் எதுகை பெற்று வந்தது.

3I4 இன்னிசைச் சிந்தியல் அருள்வெண்பா :

மூன்று அடி பெற்று ஒரு எதுகையாலும் பல எதுகை-யாலும் வந்த வெண்பா.43

(எ.டு) 11.1 இளமழை யாடு மிளமழை யாடு
மிளமழை வைகலு மாடுமென் முன்கை
வளைநெகிழ வாராதோன் குன்று
கலி. 41:25-27

315 அளவெண்பாட்டு :

அளவெண்பாட்டில் நேரிசை. இன்னிசை என்ற பாகுபாட்டைக் காக்கைப்பாடினியார் குறிப்பிட்டுள்ளார்.46 ஒரு எதுகையாலும், பல எதுகையாலும் வந்த பா இன்னிசை அருள் வெண்பா47. இங்கு அளவெண்பாட்டு அருள் வெண்பாக்களே என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

(எ–டு) 12.1 கல்லாக் கடுவன் கணமலி சுற்றத்து
மெல்விரல் மந்தி குறைகூறுஞ் செம்மற்றே
தொல்லெழில் தோய்ந்தார் தொலேயின் அவரினும்
அல்லற் படுவான் மலே கலி. 40:15–18

316 நேரிசை அருள்வெண்பா :

இரண்டாமடியின் ஈற்றுச்சீர் முதலடியின் முதற்சீர் போன்று எதுகை பெற்று வருவது நேரிசை வெண்பா.48.

(எ. டு) 13.1

தகையவர் கைச்செறித்த தாள்போலக் காந்தள்
முகையின்மேல் றும்பி யிருக்கும் பகையெனிற்
கூற்றம் வரினும் தொலேயான்றன் னட்டார்க்குத்
தோற்றலே நாணுதோன் குன்று
—கலி. 43;8-11

இரண்டாமடியின் ஈற்றுச்சீர் தகையவர் என்பதற்கு எதுகையாக பகையெனிற் என எதுகை பெற்றது.

317 நெடுவெண்பாட்டு:

நெடுவெண்பாட்டே முந்நான் கடித்தே' (தொல். 156) என்றதனுல் நெடுவெண்பாட்டின் அடியளவு 12 என்பது வெளிப்படை. இப்பாட்டு காக்கைபாடினியார் காலத்தில் அடிவரையறையற்ற பல தொடைவெண்பாவாகக் கூறப் பெற்றுள்ளது. இந் நெடும்பாட்டும் ஒரு எதுகை, பல எதுகை பெற்று வழங்கி வந்தமை தெரியவருகிறது.49

318 கலிவெண்பாட்டு:

கலிப்பாவின் வகைகளுள் ஒன்று கலிவெண்பாட்டு. நச்சினார்க்கினியர், பேராசிரியர், டாக்டர் அ. சி. செட்டியார் குறிஞ்சிக்கலியில் (37, 51, 65) மூன்று பாட்டுக்களை கலிவெண்பாட்டு என்று குறிப்பிடுகின்றனர்.[50] இம்மூன்று பாட்டுக்களில் கலி 51 முற்றும் வெண்சீர், இயற்சீர் பெற்று வெண்டளை அருட்டளை கொண்டு வேற்றுத்தளை விரவாது வந்த அருள் வெண்பாவாகும். 37, 65 இரண்டும் முறையே 'தையால் நன்றென்' 'யழுங்க நம்மூர்க்' என்று ஓரிடத்து மட்டும்ஆசிரியத் தளை வந்த பாட்டுகளாகும்.

410 வெண்பாட்டு ஒரு மறு மதிப்பீடு:

இரண்டு அசைச்சீர், மூன்று அசைச்சீர் என்ற அடிப்படையில் கிடைக்கும் பாட்டுவகைகளை, ஆசிரியப்பா, வெண்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா என நான்கு வகைப் படுத்தலாம்.

411 மூன்று அசைச்சீர்:

'இயற்சீர் இறுதிமுன் நேரவண் நிற்பின்
உரிச்சீர் வெண்பா ஆகும் என்ப' —(தொல். 18)

வஞ்சிச் சீரென வகைபெற் றனவே
வெண்சீர் அல்லா மூவசை யான —[தொல். 19]

மூவசை யான்முடி வெய்திய எட்டனுள்
அந்தத் தனியசை வெள்ளை; அல்லன
வஞ்சிக் கிழமை வகைப்பட் டனவே
—[காக்கை-10]

என்ற தொல்காப்பிய, காக்கைப்பாடினிய நூற்பாக்கள் மூலம் வெண்பா சீர் வஞ்சிச்சீர் இரண்டையும் பெறலாம்.

இயற்சீர் + நேர் ——> வெண்சீர்
இயற்சீர் + நிரை ——> வஞ்சிச்சீர்

412 தொல்காப்பியர் ஆசிரியப்பா கலிப்பா இரண்டிற்-கும் தளை கூறியுள்ளார். இதனடிப்படையிலேயே வெண்பா பற்றிய தளைபற்றித் தெரிந்து கொள்ள வேண்டியதிருக்கிறது.

நிரைமுதல் வெண்சீர் வந்துநிரை தட்பினும்
வரைநிலை யின்றே அவ்வடிக் கென்ப
—[தொல்-59]

நிரை நேர் நேர் நிரை நேர் நேர
நிரை நிரை நேர்
} கலித்தளை

நேர் நேர் நேர் நேர் நேர் நேர்
நேர் நிரை நேர்
} வெண்டளை

இவ்விதி காக்கை பாடினியாரால் பின்பற்றப் படவில்லை. அவர் 'காய்முன் நேர்' என்ற கொள்கை உடையவர்.

1 இருவர்கட் குற்றமு மில்லையா லென்று — கலி 39;24
நே நே நே நே

2 தண்டா டிருவி யரமகளி ராடுபவே — கலி: 40:23
நி நி நே நே

3 உறுப்பெலாங் கொண்டியற்றி யாள்கொல் — கலி: 56:8
நே நி நே நே

4 தொடுத்ததேன் சோரத் தயங்குந்தன் னுற்ரு — கலி:40:13
நி நே நே நே

காய் முன் நேர் என்ற நிலை மாறி 'காய்முன் நிரை' என்பது கலித்தளையாகும்.

1 நின்னையான் பிறர்முன்னர் பழிகூற ருஞணி — கலி: 44:10
நே நே நே நி

2 தாமரைக் கண் புதைத்தஞ்சி
கலி: 39:2
நே நி நே நி

3 இனையனென் றெடுத்தரற்று அயன்முன்னர்
—கலி : 48:14
நி நி நே நி

4 பொருளில்லா னிளமைபோல் புல்லென்றுள்.
கலி : 38 : 15
நி நே நே நே

இவ்விதியால் வருஞ்சீரின் முதலசை ஒன்றும் பொழுது வெண்டளை – வெண்பா ஆகிறது என்பதும், வருஞ்சீர் ஒன்றுததால் கலித்தளை — கலிப்பா ஆகிறது என்பதும் தெரிய வருகிறது.

420 ஈரசைச்சீர் :

ஈரசைச்சீர் நேர் நேர், நிரை நிரை, நேர் நிரை, நிரை நேர் நான்கும் ஆசிரியப்பாவிற்கு உரியது. இச்சீர் நான்க-னுள் தன்சீர் தனதொன்றின் தன்தளையாகும்.

(எ - டு) 14.1 கடும்பகல் வருதல் வேண்டுந் தெய்ய
நி நி நி நே நே நே —
—நேர் ஒன்றிய ஆசிரியத்தளை

14.2 வெறியயர் வியன்களங் கடுக்கும்
— நிரை ஒன்றிய ஆசிரியத்தளை.
(அகம். 182, 13, 17)

ஈரசைச்சீர் இரண்டு தலைப்பெயல் தம்முள் விகற்பமாய் விடின் வெண்டளையாகும் (காக்கை.17)

நேர் நேர்	நிரை நேர்
நிரை நிரை	நேர் நிரை

(எ-டு) 15.1 இன்ன திரக்கப் படுதல் இரந்தவர் —
'மாமுன் நிரை'
இன்முகங் காணு மளவு — குறள். 224.

15.2 மலர்மிசை ஏகினன் மாணடி சேர்ந்தார் —
'விளமுன்நேர்'
நிலமிசை நீடுவாழ் வார் —குறள்.3.

ஈரசைச்சீரிலும் வருஞ்சீரின் முதலசையைப் பொறுத்துத் தளைமாறுகிறது. எனவே இதை 'வெண்பா' (குறள்வெண்பா) என்று கூறி வருகின்றனர்.

தொல்காப்பியரும், காக்கைபாடினியாரும் வெண்பாவுக்குரிய சீராகக் கூறுவது மூவசைச்சீர் (இயற்சீர் + நேர்) ஒன்றேயாகும். ஈரசைச் சீராலான (மாமுன் நிரை விளமுன் நேர்) 'பா' வை வெண்பா என்று எப்படி ஏற்றுக் கொள்ள முடியும்? ஏற்றுக் கொள்வதானுல் வெண்பாவில் இரண்டு வகையா?

வெண்சீர் (மூவசைச்சீர்) நிற்க வருஞ்சீர் நிரையாகுங்கால் கலித்தளை—கலிப்பா பிறக்கிறது. இதே போல் ஈரசைச்சீர் நான்கும் தலைப்பெயல் தம்முள் விகற்பமாய் வரும்பொழுது புதிய 'பா' பிறக்கிறது என்றுதான் கொள்ள வேண்டும்.

(எ-டு) 16.1 மலர்மிசை ஏகினன் மாணடி சேர்ந்தார்.
நிலமிசை நீடுவாழ் வார் — குறள்,3

16.2 நிறைமொழி மாந்தர் பெருமை நிலத்து
மறைமொழி காட்டி விடும் -குறள்-28

16.3 ஊருணி நீர்நிறைந் தற்றே உலகவாம்
பேரறி வாளன் திரு குறள்-215

இம்மூன்று பாட்டிலும், வெண்சீர் இல்லை; எனவே வெண்பாட்டு என்று சொல்ல முடியாது. இயற்சீர் நான்கு இருக்கிறது. இப்பாட்டில் சீர்கள் நேர் நேராகவும், நிரை நிரையாகவும் ஒன்ருததால் ஆசிரியப்பா என்றும் கூற முடியாது. வெண்சீர் நின்று வருஞ்சீர் நேராய் வராது விகற்பமாய் நிரையாக வரும்பொழுது கலிப்பா பிறப்பது போல், இயற்சீர் விகற்பமாய் வரத் தோன்றிய புதிய 'பா' வாகவே கொள்ள வேண்டும். (இவ்வாறு கொள்ளவே, ஈரசைச்சீரிலும் இரண்டு பாவினங்கள் பண்டு இருந்தன என்று

தெளிவு பெறலாம்.) எனவே இப்'பா'விற்கு 'அருட்பா' என்று பெயரிடலாம். இப்'பா'விற்குத் தனி இலக்கணம் வகுக்கப்பட வேண்டும்.51

சங்க இலக்கியத்தில் (குறிஞ்சிக்கலியில்) வெண்சீரும் இயற்சீரும் வந்த பாடல்களே உள்ளன. வெண்சீர் முழுவதும் வந்த பாடல் ஒன்று கூட இல்லை.52

(எ-டு) 17.1 தகையவர் கைச்செறித்த தாள் போலக் காந்தள்
முகையின் மேல் றுப்பி யிருக்கும் பகையெனிற்
கூற்றம் வரினும் தொலையான்றன் னட்டார்க்குத்
தோற்றலை நாணுதோன் குன்று.
—கலி : 43 : 8-11.

இதுவரை 'இயற்சீர் வெண்டளை' என்ற பாடத்தை மாற்ற வேண்டியதிருக்கிறது. எனவே வெண்சீரும் இயற்சீரும் (மான்நிரை விளமுன்நேர்) பெற்ற பாடலுக்கு 'அருட்பாவின்' இலக்கணத்தைச் சேர்த்தல் இன்றியமையாததாகிறது. இதன் மூலம் சங்க இலக்கிய அருள்வெண்பாவிற்கு இலக்கணம் கூற வேண்டுமானால் 'ஈற்றடி முச்சீர் பெறும்; ஏனைய அடி நாற்சீர் பெறும். வெண்டளையும் அருட்டளையும் விரவி வரும். வேற்று'த்தளை வராது. ஈற்றடியின் ஈற்றுச் சீர் அசைச்சீராகவும், ஈரசைச் சீராகவும் முடியும்.'எனலாம்.

தொல்காப்பிய, காக்கைபாடினிய வெண்பா இலக்கணங்களைக்கலித்தொகையில் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்பொழுது, காக்கைபாடினிய யாப்புமுறை கலித்தொகையில் முழுக்க முழுக்கப் பின்பற்றப்பட்டுள்ளது என்பது தெரிய வருகிறது. வெண்பாவில் சுருக்கமான இடங்களில் ஆசிரியத்தளை (42:25, 61:2, 62:10) விரவி வந்துள்ளது என்பதும் இவண் குறிப்பிடத் தக்கது.

அடிக்குறிப்புகள்

1 தொல். செய். 104, 105.

2 தொல். செய். 1.

3 தொல். செய். பேரா, ப. 114.
தொல். செய். நச். பக். 3.

4 அகப்பாட்டு. தொல். 222, புறப்பாட்டு, தொல். 223.

5 ஆசிரியப்பா, வெண்பா, தொல்: 106, வெண்பா 76, 81, 104, 107 'பா' 'பாட்டு' இரண்டுக்கும் வேறுபாடு இல்லை. தொல். 71, 76 பாட்டுக்கும் செய்யுளுக்கும் வேறுபாடு இல்லை. அங்கதப் பாட்டு, அங்கதச் செய்யுள், தொல்: 157, 117.

6 தொல். 117, 131.

7 வெண்பா, தொல். 156.
ஆசிரியப்பா, தொல். 155.
கலிப்பா : தொல்காப்பியர் சொல்லவில்லை. தரவை (4') அளவாகக் கொள்ளலாம். காக்கைபாடினியார் 4' சிற்றெல்லை கூறியுள்ளார்.

8 தொல். 35-39

9 இணைப் பழமொழிகள், பக். 131, 4, 18, 16.

10 தொல். 162.

11 குறள் : 314, 108, 490, 449 பழமொழிச் செல்வாக்கு உடையன. இணைப் பழமொழிகள், பக். 75, 171, 112, 127.

12 தொல். செய். நச். 1 உரை.

13 தொல். செய். நச். 44 உரை, தொல். 7.

14 தொல். 35-39.

15 தொல். செய். நச். 51 உரை.

16 கபிலர் பாடல்கள் - அகம் - ஐங். சிந்தடியைப் பார்க்கும் பொழுது 95% ஒத்துச்செல்லுதல் காணலாம்.

17 தொல். செய். 7. ஆய்தம் பற்றிய செய்தி இல்லை.

18 தொல் செய். பேரா. 2. உரை பக். 120.

19 காக்கை 1, கலம் 2, காரிகை 1.

20 தொல். 3, 4.

21 காக்கை 5, கலம் 5, காரிகை 2.
22 தொல். 4.
23 தொல். செய். நச் 15 உரை.
24 தொல். 40, 41.
25 ,, 18, 19.
26 ,, 26.
27 ,, 11.
28 ,, 10, 26, 29.
29 தொல். 55, காக்கை 9.
30 காக்கை, 17.
31 தொல். 54, 57, 59, 60, 62.
32 தொல். செய். நச். 55 உரை.
33 தொல்· 60, இளம். உரை பொருந்தாது.
[நிரை நேர் நேர் நிரை நிரை] என்று கொள்ளலாம்.
34 தொல். செய். இளம். ப 441.
35 தொல். செய். நச். பக் 38-39.
36 தொல். 87, 88.
37 தொல். செய். இளம்; பக் 461-63.
தொல். செய். பேரா. பக், 246, 248.
38 சமுதாய நோக்கில் பழமொழிகள், ப.31.
39 காக்கை. 32, 33 இணைமோனை 38, 33.
40 கலம். 33, 34.
41 எதுகை.
42 தொல். 117.
43 காக்கை 48, 50, 51, 52, கலம் 59, 60, 61, 62.
காரிகை 24, 26, 28,

44 சங்க இலக்கியத்தில் (பத்துப்பாட்டு எட்டுத்தொகை) தனி வெண்பா இலக்கியம் இல்லாததால் வெண்பா-கலி. கலிப்பா உறுப்புக்களில் இருந்து எடுத்துக் கொள்ளப்-பட்டது. தொகுக்கும் பொழுது ஈற்றடி முச்சீர் நினைவில் கொள்ளப்பட்டது. குறள். பாட்:61;13-14, 63:10-11, 63:12-13 64:24-25

45 சிந்தியல் வெண்பா பற்றிக் காக்கை பாடினியார் குறிப்புக் கிடைக்கவில்லை. கலத்தாரும் [59] காரிகையாரும் குறிப்பிடுகின்றனர்

46 நேரிசை, இன்னிசை என்ற மிதந்தபாகு பாட்டுக்கு இட-
மில்லை 41:18-20, 25-27, 32-34, 42:10-12, 16-18
19-21, 22-24, 26-27, 60: 12-14, 24-26, 61:7-9,
62:9-11, 63:15-17, 64:8-10.

47 காக்கை 50, 51.

48 காக்கை 50, 51.

கலி; இன். வெண்பா: 39: 7-10, 11-14, 22-25
26-29, 40:11-14, 15-18 22-25, 41:21-24, 28-31,
35-38, 62:16-19, 63:1-4, 6-9, 64:19-22,
நேரிசை வெண்பா: 40:26-29 -43: 8-11, 16-19,
63:1-4, 6-9, 64:19-22,
நேரிசை வெண்பா: 40:26-29, 43:8-11, 16-19
24-27

49 கலி: 40:1-7, 42:1-9, 43:1-7, 56:1-12, 28-34, 60:
5-11, 66:1-6. 62 : 1-8, 64 : 1-7, 64:12-18.

50 Advanced Studies in Tamil Prosody, P.84.

51 அருட்பா: ஈற்றடி முச்சீராய், ஏனைய அடி நாற்சீராய் அருட்தளை பெற்று (மா முன் நிரை விள முன் நேர்) வேற்றுத்தளை விரவாது அருளோசை தழுவி ஈற்றுச்சீர் ஓரசையாயும், ஈரசையாயும் முடிவது அருட்பா ஆகும்,

அருள் வெண்பா: ஈற்றடி முச்சீராய் ஏனைய அடி நாற்-சீராய் வெண்சீர் இயற்சீர் பெற்றுவரும். வெண்டளை, அருட்டளை பெற்றுவரும். வேற்றுத்தளை விரவாது.

வெண்பா: ஈற்றடி முச்சீர் பெறும் ஏனைய அடி நாற்சீர் பெறும். வெண்சீர் பெற்று வெண்டளை தட்டு வரும் வேற்றுத்தளை வராது.

52 சங்க காலத்தில் காய் முன் நேர் வாய்பாட்டில்வெண்பா-இருந்ததாகச் சங்க யாப்பு கூறுகிறது. காரிகை, பக்: 57 அடிக்குறிப்பு. சான்று :

யாதானு நாடாமா லூராமால் என்னொருவன்
சாந்துணையுங் கல்லாத வாறு
(காய் முன் நேர்) -குறள்.

துணை நூல்கள்

1. காக்கைபாடினியம், தி. தெ. சை. நூ. கழகவெளியீடு, 197

2. கலித்தொகை (மூலம்), அனந்தராமையர் பதிப்பு, சென்னை 1930.

3. தொல்காப்பியம் தி. தெ. சை. நூ. கழக வெளியீடு, 1967.

4. ,, பொருள். (இளம்) ,, ,, 1969.

5. ,, ,, (பேரா) ,, ,, 1972.

6. ,, ,, (நச்) ,, ,, 1965.

7. யாப்பருங்கலம், தி. தெ. சை. நூ. கழக வெளியீடு, 1973

8. யாப்பருங்கலக் காரிகை, ,, ,, ,, 1967.

9. சாலை இளந்திரையன், சமுதாய நோக்கில் பழமொழிகள், பாரிநிலையம், சென்னை, 1975.

10 செல்வக்கேசவராய முதலியார், தி (தொகுப்பு) இணைப் பழமொழிகள், தி.தெ. சை.நூ. கழக வெளியீடு, 1974.

11 Chidambaranatha Chettiar, A. Advanced Studies in Tamil Prosody Annamalai University, 1943.